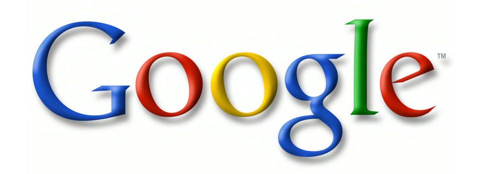
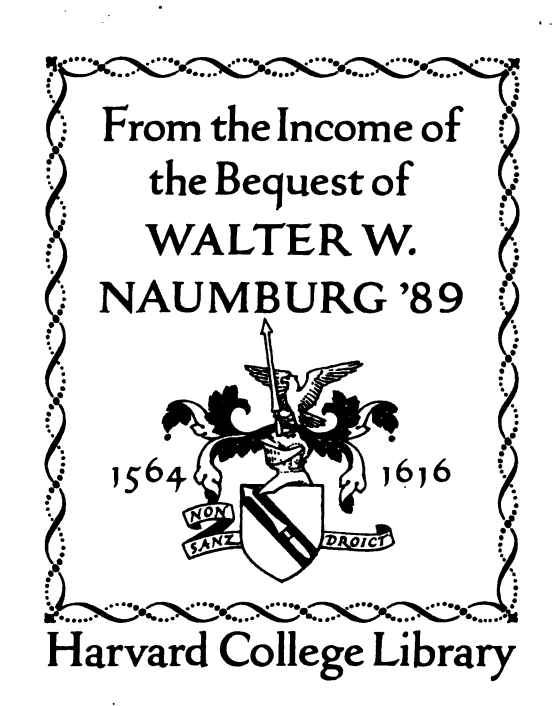



From the Income of
the Bequest of
WALTER W.
NAUMBURG '89
1564
1616
NON
SANZ
DROICT

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

Jahrgang 1896.

Begründet von C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr v. Carolsfeld.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz.



Stuttgart.

Druck und Verlag von J. F. Steinkopf.

Inhalts-Verzeichnis.

1. Januar 1896. Achtunddreißigster Jahrgang. Nr. 1.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von
Dr. Johannes Merz,
Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Christusstatue an der Fassade der Lutherkirche in Berlin führen wir heute den Lesern im Bilde vor. „Jesus Christus gestern und heute und derselbe auch in Ewigkeit" ist die Losung des Christlichen Kunstblattes im alten wie im neuen Jahre, und so steht Jesu Name und Bild auch billig an der Spitze des neuen Jahrgangs unseres Blattes. „Jesus Christus gestern und heute" gilt für die christliche Kunst; wie seine Gestalt die Kunstgeschichte beherrscht und gerade den größten Meistern immer wieder Anlaß zur höchsten Entfaltung ihrer Kunst geworden ist, so kann's nicht anders sein, als daß die Künstler von heute sich mühen, den Meister aller Meister darzustellen, wie ihn ihr inneres Auge geschaut und wie er sich ihrem Herzen bezeugt hat. Eines freilich dürfen sie dabei nicht vergessen: „und derselbe auch in Ewigkeit." Hieran haben wir den allgültigen Maßstab, nicht der ästhetischen, sondern der religiösen Kritik, an dem der Künstler die Gestalten seiner Phantasie prüfen, an dem es sich entscheiden muß, ob das fertige Kunstwerk zur Erbauung der Gemeinde dient. Wir

glauben sagen zu können, daß den Künstler unseres Bildwerks, Karl Konstantin Starck in Berlin, der ernste Wille beseelt hat, den darzustellen, der da ist und der da war und der da kommt. Echt menschlich ist die äußere Erscheinung; modern in der Durchbildung vom Kopf bis zu den Fingerspitzen ist sie der Spiegel eines im Empfinden und Wollen reichen Innenlebens, ohne daß ihr das Siegel hoheitsvollen Geistes fehlt. Der beinahe nervösen Sensibilität dieses Kopfes hält der breite, mächtige, wohl abgewogene Faltenwurf des Gewandes in schöner Weise das Gegengewicht. Wir fühlen, diese Gestalt mit ihrem tiefen Blick hat eine Vergangenheit, in der sie gelitten und überwunden hat, sie hat eine Zukunft, ein Recht an den, welchen sie so durchdringend und doch zugleich so milde anblickt. Freundlich lädt sie durch die Geberde der linken Hand zu sich ein und segnet mit der Rechten den, der sich von diesem Blick der Wahrheit durchleuchten, von dieser sich selbst hingebenden Liebe überwinden läßt.

Über den Künstler des Bildwerks sind uns folgende Notizen freundlich zur Verfügung gestellt worden.

Karl Konstantin Starck, geboren den 18. Febr. 1866, stammt aus Riga in Livland und ist der jüngere Bruder des † Johannes Starck, von dessen „Christuskopf" das „Christliche Kunstblatt" im Aprilheft des Jahrgangs 1893 eine Wiedergabe gebracht hat („Es ist vollbracht!"). Konstantin Starck besuchte in Stuttgart das humanistische Karlsgymnasium bis zur Prima und trat dann, nachdem in ihm durch das ermunternde Urteil des Professors Grünenwald der längst gehegte Wunsch, Bildhauer zu werden, zum festen Entschluß herangereift war, im Herbst 1885 in die Kgl. Kunstschule zu Stuttgart.

Nach einem Jahre begann Starck das Fachstudium unter Professor von Donndorf und vollendete es in Berlin unter den Professoren A. Wolff, F. Schaper, E. Herter und R. Begas. Der letztgenannte Künstler gewährte ihm im Sommer 1891 den Eintritt in sein Meister-Atelier. In Stuttgart wurde ihm für eine modellierte Skizze die Prämie und in Berlin für seine Fortschritte und Leistungen in der Modellierklasse der erste und zweite Preis zu teil. Auf der großen Berliner Kunstausstellung 1892 erhielt er für seine Figur: „Flötenspieler" die „Ehrenvolle Erwähnung."

Nachdem Starck für eine befreundete Familie in Berlin ein Grabdenkmal mit einer Büste auf dem Matthäi-Kirchhof errichtet hatte, empfing er im Jahre 1893 von Professor Otzen, dem Erbauer der Lutherkirche auf dem Dennewitzplatze in Berlin, den Auftrag, eine Christusstatue für dieses Gotteshaus zu modellieren. Dieselbe ist in gebranntem Thon ausgeführt und über dem Turmportal aufgestellt; unter derselben stehen links der Apostel Johannes von Haverkamp und rechts der Apostel Matthäus von Pfannschmidt, beide beim Niederschreiben des heiligen Evangeliums zum Herrn aufblickend. Gegenwärtig arbeitet Starck an einem Grabdenkmal für eine befreundete Familie in Stuttgart. Dasselbe stellt unsere christliche Hoffnung in ihrer Erfüllung dar und wird wahrscheinlich in diesem Jahre in der genannten Stadt aufgestellt werden.

3



Christusstatue
von Bildhauer Karl Konstantin Starck, Berlin.

Eine Umschau in der altchristlichen Kunst.

Von Stadtpfarrer Dr. Dopffel (Reutlingen).

D. Viktor Schultze, Professor in Greifswald, bietet uns in seinem 1895 erschienenen Werk: „Archäologie der altchristlichen Kunst, München, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, mit 120 Abbildungen (382 S.)" die erste zusammenfassende Darstellung der christlichen Kunstarchäologie in deutscher Sprache. Wer diesem Gebiet schon näher getreten ist, weiß, wie dringend das Bedürfnis einer solchen systematischen Bearbeitung des Gesamtgebiets war, und er wird dem Verfasser ganz besonders dankbar sein, daß gerade er dieses Werk in die Hand genommen hat; steht er doch unter den deutsch-protestantischen Kennern der christlichen Archäologie an erster Stelle. Seit seinem 1877 erschienenen Erstlingswerk über die Katakomben von Neapel hat er sich ununterbrochen litterarisch und dann auch lehrend mit dieser Disziplin beschäftigt und hat auf den Betrieb und die Auffassung der christlich-archäologischen Forschung besonders in deutsch-protestantischen Kreisen außerordentlich anregend und vielfach bestimmend eingewirkt. Aus einer fast lückenlosen eigenen Anschauung der Denkmäler des Westens und Ostens heraus und auf Grund einer staunenswerten Beherrschung der alten und neuen Litteratur, die er zugleich in wohlthätiger und zweckmäßiger Weise sichtet, giebt er in knapper, aber sicherer Ausführung ein Gesamtbild des gegenwärtigen Besitzstands der Forschung, das reichhaltige Winke über Wege und Ziele weiterer Forschung in sich schließt. Die Bedeutsamkeit des vorliegenden Werks rechtfertigt den Versuch, in freier Erfassung des darin Gebotenen einen Überblick über das Gesamtgebiet der altchristlichen Kunst zu geben unter Hervorhebung einer Reihe charakteristischer Punkte und Formulierung einzelner abweichender Anschauungen.

Die innere Beziehung, die zwischen Religion und Kunst besteht, hat sich auch beim Christentum nicht verleugnet. Doch entspricht der Grad, in dem das junge Christentum auf die Kunst thatsächlich eingewirkt hat, nicht der Mächtigkeit der von dieser neuen Religion ausgehenden geistigen Erregung. Als Grund dieser Erscheinung führt Schultze an „die künstlerische Ermattung der Völker, unter denen das Christentum sich ansiedelte (S. 1)." Diesem Grunde dürfte das weitere Moment zur Seite zu stellen sein, daß doch auch im Wesen des Christentums selbst Schwierigkeiten lagen, die der künstlerischen Selbstdarstellung im Weg standen. Es leuchtet ein, daß durch die reine Geistigkeit der christlichen Religion und durch die Ablenkung des Sinns von allem Irdischen das künstlerische Interesse zunächst nicht gefördert ward, und daß es dem Christen nicht so leicht werden konnte, die Brücke zu schlagen zwischen der Welt der übersinnlichen Realitäten, in der sein Glaube lebte, und dem sinnlich schönen Schein, in dem sich die Kunst bewegt. Der monumentale Befund legt allerdings Zeugnis ab von „dem Bund, den schon vor Ablauf des ersten Jahrhunderts die junge Kirche mit der Kunst geschlossen hat (S. 10)." Aber es ist doch auch zu erkennen, daß die neue Religion bei diesem Bund zunächst nicht ihre ganze schöpferische Kraft einsetzte. Mit dem aus dem Heidentum mitgebrachten, zur Gewohnheit gewordenen Kunstbedürfnis verband sich ein religiös inspirierter Gestaltungstrieb, dem noch eine gewisse

Zurückhaltung anhaftet. Man denke z. B. daran, wie wenig der christlichen Kunst vor Konstantin inmitten einer von der Kunst erfüllten Umgebung das Bedürfnis schärferer Charakterisierung und Individualisierung eigen ist! Erst nachdem sich die Kirche ganz in die Welt eingelebt hatte und die auch in dieser Welt siegreiche Macht geworden war, sind die im Christentum enthaltenen künstlerischen Antriebe ohne innere Hemmung hervorgetreten.

Die Periode der altchristlichen Kunst erstreckt sich auf die Zeit, in der die Welt und also auch das Christentum und seine Kunst noch in den Formen der antiken, griechisch-römischen Kultur lebte. Im Osten zeigt noch im siebten Jahrhundert und darüber hinaus die Kunst selbständiges Leben auf antiker Grundlage, während im Westen schon im 5. Jahrhundert der Verfall im allgemeinen, abgesehen von der Baukunst, einen rapiden Verlauf nimmt und nur Ravenna, ganz unter griechischen Einflüssen stehend, eine Ausnahme bildet. Dagegen hat der Westen den größeren Reichtum an erhaltenen Denkmälern voraus. Doch darf man sich vom Osten mit Sicherheit noch eine Reihe wertvoller Entdeckungen versprechen. Der klassische Boden des ältesten Christentums, Kleinasien und auch Griechenland, wird noch manche Aufschlüsse über Fragen in sich bergen, die der Lösung harren, und wird den Forscherfleiß noch reicher lohnen als Nordafrika, wo französische Archäologen in neuerer Zeit reiche Ergebnisse zu Tage gefördert haben.

Der erste Teil des Werks Schultze's behandelt die kirchliche Baukunst. In H. Holtzinger (die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung, Stuttgart 1889) und G. Dehio hat der Verfasser ausgezeichnete Vorgänger in der Bearbeitung dieses Gebiets; doch steht er auch neben diesen durchweg als selbständiger Forscher da. Die monumental erkennbare Geschichte des Kirchenbaus beginnt erst mit Konstantin, wenn auch schon vor ihm die Christen zweifellos Bauten besaßen, die sie zum Zweck des Gottesdienstes errichtet hatten. Unter dem Schutz der für das Christentum endlich gewonnenen Rechtssicherheit wachsen überall Kirchen aus dem Boden. Und die christlichen Kaiser gingen im Eifer des Kirchenbaus voran, wie ihre heidnischen Vorgänger von Berufswegen Tempel erbaut hatten. Das Größte leistete Justinian (527--565), dessen Bauthätigkeit sich weit über Byzanz hinaus erstreckte. Rom wurde schon im Lauf des vierten Jahrhunderts mit den großartigen Bauten St. Peter, St. Paul, der Kirche des Laterans, der Basilika Liberiana geschmückt, die die Bedeutung der Metropole des Westens glänzend illustrieren.

Die Basilika, die zunächst für den Westen und Osten gleichermaßen charakteristische Kirchenbauform, tritt uns schon in den ältesten Denkmälern als fertige Erscheinung entgegen. Im Unterschied vom heidnischen Tempel, dem Haus des Gottes, ist sie das Haus der Gemeinde, in ihrer Außenseite, wenigstens im Westen, von weit bescheidenerer Erscheinung als der Tempel, zumal da man sich von den altchristlichen Basiliken den später ihnen beigesellten Turm wegdenken muß. Die Basilika des Ostens zeigt sich in den merkwürdigen, besonders von de Vogüé erschlossenen Bauten Syriens in weit eindrucksvollerer Gestaltung des Äußeren. Es läßt sich jedoch deutlich beobachten, wie die heidnische Anschauung vom Tempel als der Wohnstätte der Gottheit trotz ihres prinzipiellen

Gegensatzes in steigendem Maß in die Vorstellung der Christen von ihren Kirchen eindrang. Eine syrische Kirchweihrede aus dem fünften Jahrhundert nennt die Kirche „das Wohnhaus der Gottheit.“ Alles, was dazu diente, die Priesterschaft und besonders ihr Walten am Altar spezifisch vom Volk zu unterscheiden, diente auch dazu, das Versammlungshaus in die Sphäre einer höheren Weihe zu heben.

Schultze leitet die Grundanlage der Basilika vom griechisch-römischen Privathaus ab. Sein Gedankengang ist: weil die Christen sich zuerst in Privathäusern versammelten, so lag es auch bei gesteigerten Ansprüchen des Kultus und der Gemeindegliederzahl an den Versammlungsraum am nächsten, daß die Gemeinde irgend ein Privathaus nach den Erfordernissen des Kultus einrichtete. Wenn man, wie es im Westen gewöhnlich geschah, das nach dem Zweihofsystem gebaute Haus zu Grund legte, so überließ man das Atrium den noch nicht zur Gemeinde Gehörenden und vollzog dort auch mittelst des Wassers des Impluviums die Taufe als die Vorbedingung des Eintritts in die Gemeinde. Während man dem Atrium den Charakter eines Hofs beließ, verwandelte man den zweiten Lichthof, das Peristylium, in einen überdachten Raum, um hier als an dem der Außenwelt entrückteren Ort den Gottesdienst zu halten. — Unter dem Einfluß der wachsenden Zahl und der langen Friedensperioden geschah der weitere Schritt, daß Häuser eigens für den Kultus gebaut wurden. (Eine bekannte, auf Alexander Severus bezügliche Notiz des Lampridius giebt dafür den ersten Anhaltspunkt). Nun wurde die Hülle des Privathauses gesprengt; die dem Privathaus als solchem eignenden Räume fielen weg; der Raum für die Gemeinde konnte nun nach dem Bedürfnis erweitert werden. Aber die Hausdisposition wurde beibehalten, wie denn, nach Schultze, auch der Charakter der Basilika als eines Innenbaus auf ihre Herkunft aus dem Wohnhaus hinweist.

Diese von dem Verfasser schon früher dargelegte Auffassung vom Ursprung der Basilika hat keineswegs allgemeine Zustimmung gefunden. Auch ich muß an den Bedenken festhalten, die ich schon im Christlichen Kunstblatt 1887 S. 13 geäußert habe. Auch jetzt noch erscheint es mir „als ein durchaus künstlicher Gedanke, daß die Christen, die sich ein Versammlungshaus bauen wollten, den Plan des Wohnhauses zu Grund gelegt haben sollen.“ (Damit ist auch die Wendung Dehios abgelehnt, der, ebenfalls auf das Privathaus zurückgehend, das Langhaus der Kirche dem Hausatrium und die Apsis dem Tablinum entstammen läßt.) So lange man sich in Privathäusern versammelte, mußte man eben die Räume nehmen, wie sie sich boten, und mußte sich in die Zwangslage fügen. Als die Christen aber in der Lage waren, eigene Versammlungshäuser zu errichten, haben sie sicher ihre Freiheit benützt, und statt sich ganz von der Macht der Gewohnheit leiten zu lassen und durch den Rückblick auf den Hausgottesdienst zu binden, Räume geschaffen, deren Anordnung dem gottesdienstlichen Zweck am besten entsprach. Und warum sollen sie sich nicht unter den vorhandenen Bauformen umgesehen haben, aus denen sich ihnen das basilikale Schema als das für ihren Zweck geeignetste darbot? Conrad Lange (Haus und Halle 1885) und H. Holtzinger, diesen teilweise berichtigend und ergänzend

(Kunsthistorische Studien 1886), auf die ich a. a. O. hinwies, haben, wie mir scheint, die Frage vom Ursprung der christlichen Basilika in das rechte Licht gerückt. (Ähnlich spricht sich neuestens H. Achelis aus in der theologischen Litteraturzeitung 1895 Sp. 593.)

Vortrefflich legt Schultze dar, wie die Gestaltung des Inneren der Basilika vom Kultus und von der Gliederung der Gemeinde bestimmt wurde. Mit Recht sieht er das in Rom aufgekommene Querschiff genügend in dem Bedürfnis begründet, der Priesterschaft einen erweiterten Raum zu schaffen. Dagegen scheint mir das Wort „tribunal" einfach aus der Profanbasilika herübergenommen zu sein, ohne Beziehung auf die richterliche Gewalt des Bischofs. Wenigstens wäre der litterarische Nachweis für diese Beziehung erst zu erbringen.

Eine Einzelbeschreibung altchristlicher Basiliken führt eine Reihe bedeutender Vertreter dieses Typus in klarem Bild vor die Augen. Rom, Ravenna, Parenzo in Istrien, Thessalonich, Syrien sind die Orte, denen die Beispiele entnommen sind.

Neben der oblong angelegten Basilika steht der Zentralbau mit seinen mancherlei lebensvollen Variationen. Er wird im Abendland, Ravenna ausgenommen, nur in Bauten zweiter Ordnung (Baptisterien, Mausoleen) zur Anwendung gebracht. Im Osten gewinnt er seit Justinian der Basilika den Boden ab. Aber noch vor der Fixierung der eigentlich byzantinischen Form steht der in der Hagia Sophia (unter Justinian erbaut) vollzogene großartige „Kompromiß des Zentralbaus mit dem Longitudinalbau" (Holtzinger, altchristliche Architektur S. 110). Wesentliche Stücke des basilikalen Grundplans vereinigen sich hier mit einem höchst eigenartigen Aufbau nach dem Prinzip des Zentralbaus.

Schon die heidnisch-antike Kunst hat die Form des Zentralbaus als die ganz besonders zu Denkmalbauten geeignete erkannt und verwendet. Auch die christliche Sepulkralarchitektur hat darum diese Bauweise aufgenommen. Das Mausoleum der Constantina, der Tochter Constantins, in Rom hat zum Grundplan drei konzentrische Kreise, und in Jerusalem erhob sich noch unter Constantin selbst über dem Grab Jesu ein kreisrunder Denkmalsbau, die Anastasis. Auch die eigentümliche Rundkirche S. Stefano rotondo in Rom hat man neuerdings als Grabkirche zu fassen gesucht; ob mit Recht, steht noch dahin.

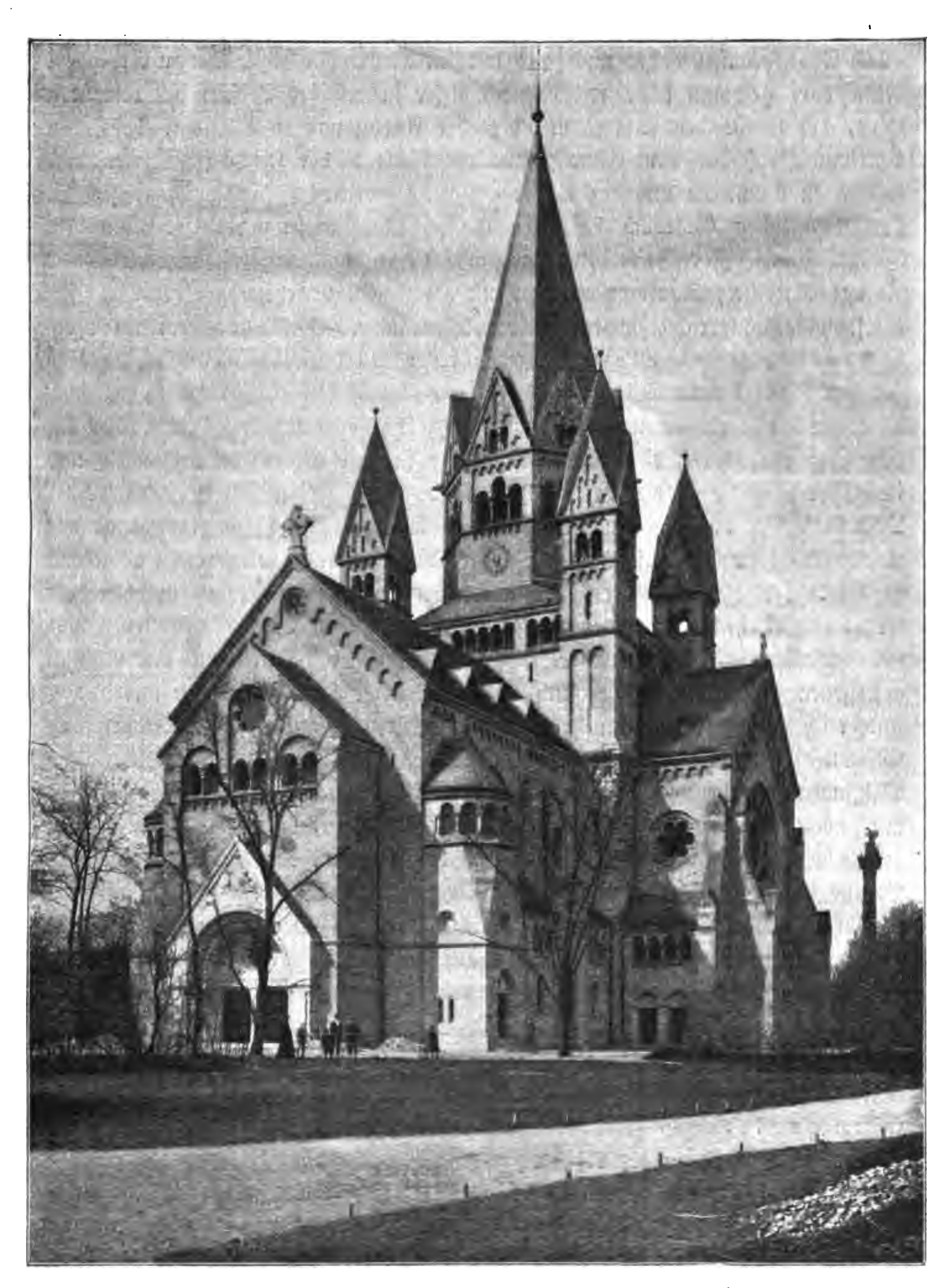
Unter den kirchlichen Geräten überragt alle an Wichtigkeit der Altar. Ursprünglich ein Tisch für alle Mahlgenossen erhält er als die Stätte der durch den Priester geschehenden Consekration der eucharistischen Elemente eine höhere Weihe, steigt aber noch höher in der Schätzung durch die Verbindung der dem heidnischen Heroenglauben entstammenden Reliquienverehrung mit dem Altar. Aus dem Altar über oder nahe bei dem Märtyrergrab wird der Altar, der den heiligen Leichnam oder später einen Teil desselben umschließt. Und dem entspricht die Umwandlung aus der Tischform in die geschlossene Form, diese gern mit fenestella versehen, um den Augen, den zu weihenden Gegenständen, ja auch dem Kopf den näheren Zugang zum eigentlichen Heiligtum zu ermöglichen. Schon Kaiser Julian rief den Christen zu: „πάντα ἐπληρώσατε τάφων καὶ μνημάτων." Noch mehr vermehrten sich im fünften Jahrhundert die Märtyrerkapellen und

Cömeterialbasiliken, in denen die sepulkrale Architektur dem Kirchenbau die Hand reichte, und von diesen fand die neue Altarform ihren Weg auch in die anderen Kirchen. Während der Apologet des zweiten Jahrhunderts sagt: „aras (Opferaltäre) non habemus“, führt der nicht erfreuliche Gang der Dinge dahin, daß der christliche Altar nicht bloß zur Opferstätte, sondern auch zum Mittelpunkt des Aberglaubens wird, der die Religion materialisiert. Wie von den Denkmälern überhaupt, so wird es von Kirchenbau und Altar deutlich illustriert, wie die in die Kirche einströmenden, nur oberflächlich christianisierten Massen heidnische Anschauungen mitbrachten, deren volkstümliche Macht die Kirche nicht ausscheiden konnte. Im Gegenteil wurde von ihrem Gewicht die Kirche selbst aus der Höhe der Anbetung Gottes im Geist wesentlich herabgezogen. (Schluß folgt.)

Die Gnadenkirche in Berlin.

Das Seitenstück zu der in Nr. 10 des vorigen Jahrgangs besprochenen Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin bildet die dem Gedächtnis der Kaiserin Augusta gewidmete Gnadenkirche daselbst. Ausgezeichnet durch die Gunst der Lage, durch Feinheit des Entwurfs und Reichtum und vornehmen Charakter der Ausführung war sie bei dem Kongreß für den Kirchenbau des Protestantismus im Jahre 1894 ein Hauptanziehungspunkt für die Besucher, und das weitgehende Entgegenkommen der Bauleitung, die den im interessantesten Stadium der Ausführung befindlichen Bau „von unten bis oben“ unter sachverständiger Führung zugänglich machte, ist gewiß vielen in angenehmster Erinnerung.

Erbaut ist sie von Regierungs- und Baurat M. Spitta in Berlin, der als Sieger aus dem im Jahr 1890 zwischen ihm und den Berliner Architekten Doflein, Grisebach, Orth, Otzen, F. Schulze, Schwechten und Vollmer veranstalteten Wettbewerb hervorgegangen war. In etwas mehr als drei Jahren wurde der gewaltige Bau fertig gestellt. Baurat Spitta hat den Bedürfnissen des evangelischen Gottesdienstes bei der Anlage dieser Kirche dadurch Rechnung getragen, daß er dem Grundriß eine gedrungene Kreuzgestalt gegeben hat. Sehr zum Vorteil des Baues hat er aber sich in der Formgebung alles Experimentierens enthalten und für die dem Gedächtnis der Kaiserin gewidmete Kirche den edelsten romanischen Stil der Hohenstaufenzeit gewählt. Ebenso angemessen dem Zweck des Baues als evangelische Kirche und als Erinnerungszeichen an die Gemahlin Kaiser Wilhelm I wirkt die Verbindung von Schlichtheit und gediegenster Schönheit, die sich in dem Quaderbau des Äußeren zeigt. Die Ornamente sind in liebevollster Weise durchgebildet, aber die eigentliche Wirkung ist den monumentalen Steinflächen vorbehalten, welche durch ihren scharfen Schnitt und ihre edlen Verhältnisse ein wundervolles Architekturbild geben. Glücklich wirkt die außerordentlich harmonisch komponierte Vierungskuppel, begleitet von vier Seitentürmen; sie entspricht ebenso der zentralen Anlage des Inneren wie dem Denkmalscharakter des Baues. Das Innere ist dreischiffig angelegt, wobei jedoch die Seitenschiffe schmal gehalten im wesentlichen nur als Gänge dienen, so daß



Die Gnadenkirche in Berlin.

die Pfeiler in keiner Weise störend in das Sehfeld eingreifen. In die Querarme sind Emporen eingebaut, die Kanzel befindet sich am Vierungspfeiler. Der Chor, durch einen zweigeschossigen Umgang reich gegliedert, bietet hinter dem bis an den Triumphbogen vorgeschobenen Altar Raum für kirchliche Handlungen

im engeren Kreise, wie Beichte, Trauungen u. s. w. Beabsichtigt ist, den Altar durch Chorschranken rechts und links mit den Triumphbogenpfeilern zu verbinden. Man darf gespannt sein, wie darnach dieser interessante Versuch sich bewähren wird, der Kirche den Altarraum in reicher Ausbildung zu erhalten, dabei den Übelstand, daß das vom Altar gesprochene Wort in der Kirche schwer verständlich ist zu vermeiden und den Chorraum selbst zweckmäßig auszunützen, sich im gottesdienstlichen Gebrauch bewähren wird. Die Orgelempore liegt über dem Haupteingang. Zur Seite des Altarraums liegen symmetrisch in zweigeschossiger Anlage Sakristei, Taufkapelle, zwei mit Holzdecken versehene größere Säle für Konfirmandenunterricht, sowie weitere Nebenräume. Links vor dem Altar befindet sich die kaiserliche Loge, ihr gegenüber rechts hinter der Kanzel eine Loge für den evangelisch-kirchlichen Hilfsverein.

Die Kirche enthält ungefähr 1550 Sitzplätze (950 zu ebener Erde, 490 auf den Emporen, der Rest bewegliche Stühle in den oberen Seitengängen und im Chore). Die Baukosten betragen rund eine Million Mark, wovon etwa 200000 Mark auf die innere Ausstattung kommen. Das Hauptportal ist mit einem Relief von Pfannschmidt geschmückt, das Christus, heilend und vergebend darstellt. Im Inneren wirkt vor allem großartig der Gegensatz zwischen dem weiträumigen hell erleuchteten Schiff und dem hohen dunkler gehaltenen mit Glasmosaiken geschmückten Chor. Sämtliche Fenster haben dank den reichlich geflossenen Stiftungen von Anfang an Glasmalerei erhalten. Altar und Kanzel sind reich aus französischem Kalkstein gemeißelt und mit Marmoreinlagen und Glasmosaikgemälden geschmückt. Zur Seite des Altars stehen zwei, alten Originalen nachgebildete, siebenarmige Erzleuchter auf Steinfuß. Das Schiff ist mit gewaltigen, romanischen, für elektrische Beleuchtung eingerichteten Kronleuchtern versehen. Im Chor über den Logen sind die Gestalten der Apostel Petrus und Paulus von Pfannschmidt angebracht. Das Geläute besteht aus drei Gußstahlglocken, die im Vierungsturm aufgehängt sind. — Der evangelisch-kirchliche Hilfsverein in Berlin darf nunmehr auf eine reiche Thätigkeit zurückblicken. Fünfundzwanzig Kirchen sind in Berlin neu gebaut worden, wozu noch der eben im Bau begriffene Dom kommt. Große Mittel, zehn Millionen Mark, ist es gelungen hiefür zusammenzubringen. Berlin hat jetzt sechzig große evangelische Kirchen, wozu dreizehn Kapellen und zwanzig für gottesdienstliche Zwecke benützte Säle kommen. Katholische, methodistische, baptistische u. s. w. Andachtsstätten sind es siebzehn, so daß die Zahl der gottesdienstlichen Räume im ganzen sich auf hundertundzehn beläuft. Berlin ist keine kirchenarme Stadt mehr. Es ist gewiß berechtigt, wenn der Hilfsverein nunmehr, nach Einweihung der Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche (erbaut von Professor Vollmer), eine Pause in seiner Thätigkeit eintreten läßt. Aber bei dem steten Wachsen der Großstadt wird gar bald wieder thatkräftiges Handeln notwendig sein. Möge es auch dann nicht an opferwilligem Geben fehlen, möge das in Berlin gegebene Beispiel auch in den anderen deutschen Großstädten lebendige Nachfolge finden!

Noch einmal eine dringende Bitte in Sachen unseres Kirchenbaues angesichts des fin du siècle.

Von Baurat Dr. Mothes.

Schier anderthalb Jahre sind seit dem Berliner Kongreß ins Land gezogen, und in dieser Zeit hat man recht wenig betreffs der dort verhandelten, doch vielfach so interessanten und ungelösten Fragen gehört oder gelesen. Das Wenige jedoch, meist Berichte über seitdem begonnene oder vollendete Bauten, ausgeschriebene Wettbewerbe ꝛc., genügt, einerseits zu zeigen, daß die Lust am evangelischen Kirchenbau nicht erloschen ist, sondern eher sich gesteigert hat, andererseits zu dokumentieren, daß die Behandlung, Betrachtung und Besprechung der dabei ins Spiel kommenden Fragen sich leider noch sehr wenig vertieft haben. Namentlich hat auch das, was unser verehrter J. M. schon vor dem Kongreß in Nr. 4 dieses Blattes 1894 über den Unterschied der Hauptcharakteristik zwischen reformierten und lutherischen Kirchen, über amphitheatralische Anlage und Betonung der Längsachse ꝛc. sagte, nicht genügende Beachtung und Weiterbesprechung gefunden. Der hier gegebenen Anregung wird doch nicht genügt, wenn man sie einerseits ohne auch nur ihre, doch genügend kurze, Begründung zur Nachahmung empfiehlt, auch wohl befolgt, oder, ebenfalls ohne Begründung, zurückweist.

Auch die von Dr. Hölscher, Leipzig, namens des sächsischen Vereins aufgestellten, im Jahrgang 1895 S. 132 abgedruckten Thesen, so verdienstlich und wohlbegründet sie sind, genügen ohne nähere Darlegung noch nicht, um wirkliche Anerkennung und freudige Befolgung in der Praxis zu finden; dazu ist etwas mehr nötig, besonders da so manche das von beiden Gesagte selbst von der äußerlichen Seite nicht verstanden haben.

Ich bin nun weit entfernt von dem Hochmutswahn, zu vertiefterer Behandlung genügend befähigt zu sein, sondern möchte im Nachstehenden nur bescheidene Anregungen und Bitten dazu vorbringen. Ich mußte z. B. wiederholt Einwürfe gegen das 1894 S. 53, 71 ꝛc. über die amphitheatralische Anlage Gesagte widerlegen, die sich in der Debatte als dadurch hervorgerufen erwiesen, daß die Gegner zuvörderst bei „amphitheatralisch" gar nicht an das „amphi" dachten, sondern eben nur an eine theaterartige Anlage oder gar nur an nach hinten aufsteigende Sitze, wofür man ja jenes Epitheton saloppeiweise so oft, auch in dem in jenem Artikel von J. M. besprochenen Werk angewendet findet. Das muß ja Irrungen erzeugen. Auf einer solchen fußte auch der zweite Einwand, J. M. betone nicht den Gemeinderaum und dessen Bestimmung für die Versammlung, weil er, doch sehr richtig und klar, die Gemeinde im Gegensatz zu der Lerngemeinde in der Hörsalkirche, als eine zur Feier, in Andacht um ihr himmlisches Haupt sich sammelnde Gemeinde bezeichnet, den Zweck der Versammlung also nicht als bloßes Hören und Lernen begrenzt, sondern erweitert und vertieft, als andächtige Feier auffaßt und klar nachweist, was diese Feier an den für sie bestimmten Raum für Forderungen stellen muß: Wegen des Hauptmittels, der Predigt, die zum Hören derselben praktische Anlage, wegen des Umstandes, daß die Versammlung nicht um des Predigers willen, sondern um des

Herrn willen zusammenkommt, also behufs Betonung des für alle Gemeindemitglieder gemeinsamen Ziels willen, eine Längsachse, um der lebens- und interessevollen Stimmung Ziel und Inhalt zu geben, einen hohen hellen Lichtraum, der am Ende der Längsachse den Abschluß giebt, in dem die Anlage, entsprechend dem Ziel der Versammlung gipfelt. — In diesem Nachweis gab ziemlich unbegreiflicherweise mehrmals zu Irrungen der Passus Anlaß, daß die Versammlung nicht um des Predigers willen, sondern um des Herrn willen, von dem er predige, zusammenkommt.

Wenn nun schon so ganz klare, scharf motivierte Sätze dergleichen Irrungen und Einwendungen hervorrufen, wie viel mehr andere, minder eingehend motivierte, selbst wenn man nicht argwöhnen will, daß, was allerdings im Bereich der Möglichkeit liegt, solche Irrungen von mancher Seite nur simuliert werden, um Einwürfe machen zu können. Schon diese Möglichkeit aber läßt wünschen, daß alle für unser Thema wichtigeren Aussprüche, z. B. auch die Hölscherschen Thesen, nicht ohne Motivierung dem Entwerfenden dargeboten, ja überhaupt, ob auch auf Kosten ihrer Kürze, recht verständlich und prägnant gefaßt würden. An Herrn Dr. Hölschers Thesen mag ich das nicht versuchen, erstens weil ich nicht weiß, ob er es nicht schon selbst gethan hat, ohne daß ich es erfuhr, zweitens weil meine liturgischen Kenntnisse dazu ebensowenig hinreichen, wie die sehr vieler meiner Kollegen. Gerade darum wäre mir zu These 1 eine, wenn auch ganz kurze Bezeichnung der erwähnten Unterschiede zwischen den liturgischen Bedürfnissen sehr willkommen. Zu These 2 wäre zur Vermeidung von Irrungen der genannten Art und zur Beendigung des Streits um den Kanzelaltar, wenigstens für Lutheraner, eine noch schärfere Bezeichnung der Notwendigkeit zweier getrennter Brennpunkte heilsam. Die nähere Formulierung des betreffenden Grundsatzes auf S. 72 Jahrg. 1894 kann sehr leicht mißverstanden werden, weil das „nicht in der Fluchtlinie" beim Architekten heißt: entweder weiter vor oder weiter zurück, wie der Altar; während gemeint ist: nicht in gleicher Achse mit dem Altar. (Flucht ist die dem Beschauer zugekehrte Vorderfläche.) Auch in der 3. These würde jeder Architekt, der wirklich sinnig arbeiten möchte, aber doch nun einmal in der Liturgik nicht ganz heimisch ist, eine Anführung mindestens der liturgischen und symbolischen Gründe für das Bedürfnis nach einem Chor willkommen heißen, aus denen er sich sein eigen Fühlen betreffs der ästhetischen und praktischen Gründe vervollständigen könnte, die, wenn sie angeführt werden sollen, wohl am besten von einem Geistlichen im Ideenaustausch mit einem erfahrenen evangelischen Kirchenbaumeister zu erörtern und festzustellen wären. Zu These 4 wäre ebenfalls eine kurze symbolische und ästhetische Begründung für Beibehaltung der so manchem nur historisch als Gesetz bereits vorkatholischer Zeit bekannten Orientierung erwünscht. Ich denke dabei zunächst an den „Aufgang aus der Höhe, das Anbrechen des Glaubenstages nach Irrwahnsnacht, im Gegensatz zu der bekanntlich jesuitischen Aufstellung des Altars im Westen, von dannen die Finsternis kommt 2c., dann aber auch an Jerusalem" und würde weitere Belehrung dankbar empfangen. Ähnliches gilt ad 5, dem ich zwar freudig zustimme, wobei aber doch der neuere Vorschlag,

diese Räume zwar nicht, wie, namentlich in Sachsen, oft im Übermaß geschieht, um den eigentlichen Kirchenraum herum, besonders nicht in direkt katholisierender Weise den Altarraum verfinsternd, aber doch im Kirchengebäude, etwa unter den Kirchenraum unterzubringen, geprüft, gebilligt oder widerlegt werden könnte.

Aber all das ist es eigentlich noch nicht, wovon ich sprechen möchte; all das Erwähnte, ja selbst die im Gegensatz zu J. M., Hölscher und mir, von so vielen angestrebte Beseitigung von Altar, Kanzel und Taufstein ihrer Eigenart nach, das katholisierende Verdunkeln des Altarraums, das Anbringen des Haupteingangs hinter dem Altar [statt ihm gegenüber, damit der Eintretende sofort das Ziel (s. oben) vor sich sehe], und andere katholisierende Dinge wurden bisher noch zu sehr äußerlich betrachtet, daher nicht als katholisierend erkannt, weil manche gerade als antikatholisch gelten, während bei andern Dingen just das Gegenteil stattfindet. Warum wohl? In der That läge ja der Haupt- und Kern-Punkt der Frage dann, wenn man auf das Protestantische den Nachdruck legt, in Vermeidung alles dessen, was als katholisch oder katholisierend gelten könnte. Dann würden aber die für evangelische Kunst maßgebenden Thesen negativ, als Verbote zu stellen sein, also den Künstler wohl von betreffenden Fehlern abhalten können, ihm aber bei seiner, doch wesentlich positiven, Arbeit keinen fördernden Anhalt gewähren. Viele solche Verbote kennt er aus dem ja besonders negativen Wiesbadener Programm, aber gegenüber diesen, wie denen: Du darfst keinen Lettner, keine hohen Schranken vor den Altarplatz stellen, ihn überhaupt nicht als dem Klerus vorbehalten bezeichnen, du darfst keine fensterlose Apsis machen (wie die Katholiken es im Gegensatz zu den Arianern thaten) 2c. sagt er mit Fug: Nur was ich nicht thun soll, sagt ihr mir! Aber ich bedarf einer positiven Aufgabe. Darum sagt mir lieber, was und wie ich es thun darf und soll! Übrigens ist selbst in dem ausgeprägtesten protestantischen Programm, dem Wiesbadener, wider Willen manches katholisierend ausgefallen!

Das Betonen des Protestantischen und Negativen führt aber andererseits leicht auch dazu, die betreffenden Punkte äußerlich aufzufassen, denn die innerlichen, somit eigentlichen Unterschiede der katholischen Auffassungsweise von der evangelischen, werden sich nicht so schnell dem Nichttheologen einprägen wie die äußerlichen, und schon dadurch wird die Betonung des Protestierens Quelle vieler Irrungen.

Vielleicht wird Klarheit, wenn man auf das Evangelische, also auf ein Positives, den Nachdruck legt und von da aus dem Entwerfer ein dem Gemüt leicht, direkt, zugängliches Charakterbild vorführt, so seinem Gemüt einen Gesamteindruck von dem Wesen des Evangelischen einprägt, der, weil jeder echte Künstler im Gemüt die Grundzüge seiner Ideen empfängt, ihn besser und leichter befähigt, in evangelischem Sinn zu entwerfen, als eine noch so lange Reihe von Einzelvorschriften es je vermag, die er sich erst so umsetzen muß, daß sie auf sein Gemüt wirken, mit Ausnahme allein der rein aus praktischen Bedürfnissen abgeleiteten, die er nicht als Künstler, sondern zunächst als Raumanordner und Konstrukteur befolgt, um dann erst die so erhaltenen rohen Formen und Verhältnisse gemäß der durch jenes Gesamtbild geweckten Empfindungen seines Gemüts künstlerisch auszugestalten.

Würde man so, also entsprechend dem aus der Eigenart künstlerischen Entwerfens unabweislich folgenden Vorgange im Künstlergemüt verfahren, so würde sich sehr bald auch trotz dem u. a. von den Herren Sulze und Gimpel gehegten Zweifel zeigen, daß einheitlichere und ernster evangelische Werke erlangt würden, als nach der bisherigen Methode, wenn auch so manche Forderung des „protestantischen" Programms unerfüllt bliebe, und nicht so viel „Neues" in den Entwürfen sich breit machte, wie in der letzten Zeit, denn Klarheit über das Gesamtwesen des Evangelischen würde noch eine weitere, neben dem Äußerlichen und Negativen der Erreichung des Ziels sich entgegensetzende Schranke fallen machen, die Neuerungssucht, den Neoterismus.

„Ein Neues pflügen" ist ja eines der gezierten Stichwörter für das fin du siècle, dessen echte Repräsentanten, und leider giebt es deren auch in Deutschland gar viele, in ihrem aus Nervosität und Blasiertheit gemengten Gemütszustande nicht nach dem jahrtausende alten allein zuverlässigen Halt und Notanker greifen, sondern in der Nacht verderblichen Irrwahns krampfhaft nach irgend etwas Neuem forschen und tasten und Irrlichter für aufgehende Sonnen halten. So ist es auch gekommen, daß Gruppen solcher Kranker in „neuer Kunstrichtung" die Wahrheit in der vom Ideal entleerten Wirklichkeit suchen, dann in den leider so häufigen, in Elend und Sündenkot verkommenen, Erscheinungen der Wirklichkeit die Wahrheit gefunden zu haben wähnen, und nun, wenn sie Künstler sind, oder, auch ohne das wirklich innerlich zu sein, eine der Künste ausüben, nun dieses Verkommene auch in adäquater Weise, z. B. rein mechanisch nur den Eindruck wiedergebend, „impressionistisch", oder in trüber sonnen- und schattenloser Nichtbeleuchtung, nur halbhell oder halbdunkel, in sogenanntem „plein air", darstellen, woraus dann ein nie das Gemüt eines Herzgesunden belebend packendes, sondern nur ein das halbtode oder krankhaft erregte Gemüt eines „fin du siècle-Menschen" erschütterndes Bild giebt; solche Gemüter haschen ja krampfhaft nach Neuem, auf fast allen Gebieten, in Politik, Wissenschaft, Kirche, Kunst rc., also auch in der kirchlichen Baukunst, zu der ich mich nun doch wieder wenden muß.

Also: Neues! lautet der Ruf. Stolzere, selbstbewußtere, unabhängigere u. dgl. Naturen wollen nun wirklich Neues schaffen und verfallen, da ja die Reformation gar nicht darauf ausging, Neues zu bringen, vielmehr nur das alte, ursprüngliche reine Evangelium, von dem angesammelten Gehäufe der Menschensatzungen befreit, wieder auf den Leuchter stellen wollte, aus Mangel an Unterlagen für das Neue naturgemäß in Paradoxen und Abenteuerlichkeiten, in dialektische Spitzfindigkeiten, in Mysticismus oder Aufklàricht statt der ruhigen, verständigen, einfachen und einheitlichen, daher widerspruchslosen, wirklich aufklärenden oder aufgeklärten, freudigen Helle des Evangelischen. Bescheidene, abhängigere Naturen begnügen sich mit einer, nur wegen und in neuer Zusammensetzung neu verschiedenen, Kombinierung älterer Elemente. Auf diesem Wege führt das Streben nach Neuem, wenn Schaffenskraft fehlt, stets zu einem ragout fin, damit aber ebenfalls zu Unklarheit und Verirrung, weiter aber im Streben, sich Widerstrebendes in dem Gemenge doch zu wenigstens scheinbarer Übereinstimmung zu verschmelzen, zu Maskierungen, Spitzfindigkeiten und Paradoxen, so daß der

absolute Neoterismus die ersteren, sein schwächlicher Bruder Eklekticismus die letzteren schließlich demselben unerquicklichen Ziele zusteuern lassen.

Mehr Streben nach Einheitlichkeit und Klarheit, bei gleichem Mangel an Lust, Kraft oder Mut zu freiem Schaffen, und doch ähnlichem Streben nach anscheinend Neuem, wie es dereinst die Väter der Renaissance zu dem Heraussuchen des römischen Stils aus dem Schutt der Jahrhunderte brachte, führte andere dazu, statt der Vermengung einzelner Teile früherer Formensysteme die Neubelebung, Wiedergeburt irgend eines unter denselben zu wählen, aus der mit strengerer oder lockerer Anschließung an dasselbe, rein kopierende oder mehr selbständigere Wiederanwendung der alten Formen, oder teilweise Entwicklung neuer Formen nach den alten Gesetzen durchgeführt wurde. Je nach dem Grad des Eindringens in diese Gesetze und der sonstigen Befähigung sind dabei sehr verschiedenwertige Resultate erzielt worden, meist aber doch in sich einheitliche. Die von den einzelnen getroffene Wahl des vorbildlichen Stils stellt uns vor die Frage, welche Gruppe die richtige Wahl traf, richtiger vor eine Reihe betreffender Fragen: Haben nicht die recht, welche, parallel dem Suchen der Reformatoren, sich die älteste Periode christlichen Kirchenbaus, also den Basilikenbau zur Anknüpfung erkoren? Oder sollte Anlehnung an den ältesten Zentralbau, der offenbar der Predigt noch mehr günstig ist, d. h. an die Kreuz- und Kuppelbauten des heil. Ambrosius, der Ostgoten und Lombarden in Mailand, Brescia, Ravenna, Thessalonich ꝛc. noch richtiger sein? Birgt die aus den ostgotischen und lombardischen Bestrebungen hervorgegangene romanische Baugruppe wirklich wie manche meinen, einen dem Evangelischen adäquaten Kern oder ist ihr Charakter, wie andere sagen, zu katholisch, zu düster und unfrei? Ist die Gotik wirklich so sehr katholisch, wie meist gelehrt wird, oder haben die Recht, die behaupten, gerade in ihr habe sich Opposition gegen Hierarchie und Vatikanismus mit ihrer Mystik und düsteren Dogmastrenge zuerst geregt, wie sie denn auch in ihrer Spätzeit sich reformatorischem Sinnen dienstbar gemacht habe?

(Schluß folgt.)

Chronik.

Ein neues Kunstblatt des Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche Preußens ist den Mitgliedern auf Weihnachten zugedacht und wohl allen, ehe diese Nummer unseres Blattes in ihre Hand gelangt, ausgeteilt worden. Es hat gewiß überall Freude erregt mit seiner Darstellung des „Inneren der Schloßkirche zu Wittenberg“. Das Kunstblatt ist überaus stattlich, es hat 78/67 cm Größe, hergestellt ist es in der Meßbildanstalt des K. preußischen Ministeriums der geistlichen Angelegenheiten und derartig behandelt, daß eine Verglasung des Bildes bei der Einrahmung nicht nötig ist. Die photographische Aufnahme, die der Wiedergabe zu Grunde liegt, ist sehr wohl gelungen, von großem malerischem Reiz durch glückliche Verteilung von Licht und Schatten und namentlich auf einige Entfernung von trefflicher perspektivischer Wirkung. Die Ausführung zeigt, wie die übrigen Meßbildwiedergaben, weiche tuschschwarze Schattentöne und wirkt viel günstiger als ein gewöhnlicher Lichtdruck.

Von der Wiederherstellung der Wittenberger Schloßkirche hat das Chr. Kunstblatt 1892 S. 175 f. berichtet. Sie, an deren Thüre Luther seine 95 Sätze anschlug, in der er begraben ist, ist durch dieselbe zu einer edlen Gedächtnisstätte der Reformation überhaupt geworden. Auf dem Kunstblatt sieht man aus dem Schiff in den Chor der Kirche hinein. Von den an den Pfeilern als Vollstatuen abgebildeten Reformatoren sieht man darauf Luther, Melanchthon, Bugen-

hagen, die Statuen der beiden sächsischen Kurfürsten, in der Mitte den Altar mit reichem Aufbau, worunter Statuen Christi und der Apostel Paulus und Petrus; darüber in den Chorfenstern Geburt, Kreuzigung und Auferstehung Christi. Ganz vorn rechts erblickt man die Kanzel, zu beiden Seiten das Gestühl der evangelischen deutschen Fürsten, zunächst dem Altar dasjenige des Kaisers. Von dem übrigen reichen Zierwerk: Brustbildreliefs von berühmten Männern des Reformationszeitalters, Wappen der Geschlechter, die sich um die Reformation verdient machten, sieht man genug, um einen vollen Eindruck von der großartigen Wirkung des Ganzen zu erhalten. Für Studierzimmer, Sakristeien und kleinere kirchliche Räume bildet das Blatt einen erhebenden und großartigen Wandschmuck. Nichtmitglieder können das Blatt für 10 ℳ (ausschließlich Versendungskosten) von dem Schatzmeister des Vereins, Herrn Verlagsbuchhändler Ernst, Berlin W., Wilhelmstraße 90 beziehen.

Um den Mitgliedern, die meistenteils auf dem Lande u. s. w. sich befinden, die Einrahmung zu erleichtern, hat der Verein die dankenswerte Vereinbarung mit einer Rahmenfabrik getroffen, nach welcher die zugeschnittenen Leisten für einen ganz goldenen Griesrahmen mit goldenem Vorstoß für 5 ℳ und die Rahmenleisten aus starkem dunkelbraunem Eichenholz forniert mit goldenem Vorstoß für 6 ℳ 50 ₰ geliefert werden; hierdurch werden die Bezieher in die Lage gesetzt, sich mit geringer Mühe das Bild selbst zu rahmen oder von einem ländlichen Tischler rahmen zu lassen, und werden die Versendungskosten in Kiste hierdurch vermieden.

In Stuttgart hat der Gedanke der Frühjahrsgemäldeausstellungen solchen Anklang gefunden, daß dieselbe diesmal in beträchtlich erweiterter Gestalt als „internationale Kunstausstellung" ins Leben treten wird. Der ganze linke Flügel des K. Kunstmuseums ist von dem K. Kultministerium dem Unternehmen eingeräumt worden, so daß 8 Säle und 6 Kabinette dafür zur Verfügung stehen. Durch die Anlage von elektrischer Beleuchtung wird die Ausstellung auch in den Abendstunden besuchbar sein. Die Anmeldung von Kunstwerken ist zahlreich erfolgt; stark vertreten sind besonders auch Schotten und Engländer. — Der Sommer wird sodann daselbst eine große Ausstellung für Elektrotechnik und Kunstgewerbe bringen. Der Prachtbau des in dem letzten Jahre im Rohbau fertig gewordenen Landesgewerbemuseums ist hiefür, ehe er seiner eigentlichen Bestimmung übergeben wird, von der K. Staatsregierung zur Verfügung gestellt, und wird mit seinen weiten Räumen, besonders dem monumentalen Lichthof, einen prächtigen Rahmen für die Ausstellung abgeben. Die Anmeldungen sind bereits aus dem ganzen Land zahlreich eingelaufen; ein staatliches Preisgericht wird die eingesandten Arbeiten zu prüfen haben; die Stände haben eine erhebliche Summe für Preise zur Verfügung gestellt. Wir würden es mit Freuden begrüßen, wenn auch die kirchliche Kunst, soweit sie in den Rahmen der Ausstellung fällt, auf derselben besonders berücksichtigt würde; ist doch bei dem überall erwachten Eifer für sie gegenwärtig ein reiches Feld der Thätigkeit eröffnet, und es wäre von hohem Interesse, so manche tüchtige Leistung, die gegenwärtig in Vorbereitung oder Ausführung begriffen ist, der Öffentlichkeit vorgeführt zu sehen.

Bei der Preisbewerbung für das Dresdener Ludwig Richter-Denkmal sind 33 Entwürfe eingegangen. Den ersten Preis (2000 ℳ und Ausführungsauftrag) erhielt Eugen Kircheisen in Braunschweig, den zweiten (1500 ℳ) Peter Köppelmann in Dresden, den dritten (1000 ℳ) Georg Albertshofer in München.

Der Mecklenburgische Paramenten-Verein hat nach seinem letzten Geschäftsberichte wieder eine reiche, erfreuliche Thätigkeit entfaltet. 8 Antipendien, 9 Kanzelpultdecken, 7 Altarpultdecken, 5 leinene Altartücher, 2 Korporalien, 3 Vela, 1 Kanzelbehang, 1 Schutztuch, 1 Taufsteindecke wurden stilgemäß mit meist reichem in Stickerei hergestelltem Schmuck vom Verein fertig geliefert, eine noch größere Zahl eingerichtet. Förderer des Unternehmens ist S. K. H. der Großherzog mit 1000 ℳ Jahreszuschuß. Die technische Leiterin der Arbeiten ist Fräulein Mätzky in Ludwigslust, Schriftführer und Schatzmeister des Vereins Herr Hofprediger Wolff in Schwerin.

Inhalt:

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. Februar 1896. Achtunddreißigster Jahrgang. Nr. 2.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von
Dr. Johannes Merz,
Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Eine Umschau in der altchristlichen Kunst.

Von Stadtpfarrer Dr. Dopffel (Reutlingen). (Schluß.)

Der zweite Teil des Werks Schultze's*) ist der Malerei gewidmet. Die Mitte des zweiten Jahrhunderts wird als die allgemeine Grenze angegeben, von wo an es eine auch dem Inhalt nach wirklich christliche Kunst giebt, die über die auch fortan anhaftenden antiken Elemente Herr geworden ist und der antiken Kunst sich nur als Gewands bedient. Die Symbolik hat die Herrschaft, und die Rücksichten auf sie schränken das Maß ein, in dem die biblischen Geschichten, der Hauptinhalt der cömeterialen Malereien, benützt wurden. Ermüdende Wiederholung derselben Gegenstände ist die Folge. Dieselben Rücksichten erklären die abkürzende Weise der Darstellung. Durch diesen Thatbestand bestätigt sich mir meine oben dargelegte Auffassung, daß die Art der neuen Religion es zunächst

*) V. Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. Dem Werke sind auch die Abbildungen entnommen.



Dekoration eines altchristlichen Hauses (SS. Giovanni e Paolo).

mit sich brachte, den künstlerischen Drang zwar nicht unangeregt zu lassen, ihn aber auch zugleich zurückzuhalten.

Mit Recht hat Schultze schon in seinen Archäologischen Studien (1880) für christlich-sepulkrale Gedanken den Anspruch gefordert, im Vordergrund der Erklärung der Katakombenbilder zu stehen. Christen denken an den Gräbern ans Leben, das über den Tod siegt. Die Macht Gottes und Christi, vom Tode zu erretten, ist das überwiegende Thema dieser Bilder. Es ist Schultze's Verdienst, der herkömmlichen spielenden Willkür der Exegese auf diesem Gebiet einen Damm entgegengeworfen zu haben. Immerhin ist der Umfang dieser sepulkral zu deutenden Bilder nicht mit Sicherheit zu umschreiben, da zweifellos ist, daß doch nicht alle Bilder überhaupt einen sepulkralen Gehalt haben. Auch kann da und dort die Beziehung zur Lebenshoffnung in verschiedener oder auch in mehr oder weniger direkter Weise gefunden werden. Wenn Schultze die dekorative Absicht von diesen Malereien ganz ausschließt (S. 180), so ist das wohl nur auf ihre Entstehung zu beziehen. Hasenklever hat gewiß Unrecht, wenn er den altchristlichen Gräberschmuck wesentlich Ornamentik, nicht Symbolik sein und die Symbolik sich erst in sekundärer Weise an die auf andere Art entstandenen Figuren ansetzen läßt. Daß aber die Verwendung der Bilder teilweise vom dekorativen Gesichtspunkt beherrscht ist, dürfte nicht zu leugnen sein.

Die Lieblingsgestalt der altchristlichen Kunst, die durch das ganze christliche Altertum hindurchgeht, den guten Hirten, erklärt Schultze mit Recht für eine Schöpfung der christlichen Kunst. Warum er für das Bild nicht die mit Joh. 10



Porträt der Dionysas als Orans (S. Callisto).

zu kombinierende Stelle Luk. 15, 4 f. zu Grund legt, ist mir nicht verständlich. Die alttestamentlichen Stellen kommen erst in zweiter Linie in Betracht. Im Hirtenbild hat die christliche Kunst das Mittel gefunden, in überaus anziehender Symbolik Jesus den Retter vor die Augen zu stellen; und diese Grundlage sollte auch durch die sepulkrale Beziehung nicht verwischt werden. Freilich, an den Stätten der Toten vergegenwärtigt das Bild insbesondere den Herrn, der seine rettende Thätigkeit dadurch krönt, daß er die Seele heimträgt. Die Fassung Schultze's („Schirmer der Toten") scheint mir den ursprünglichen Sinn zu sehr aus dem Auge zu lassen.

Für den ruhenden Jonas glaubte Schultze in den Archäologischen Studien S. 82 es als ziemlich wahrscheinlich erweisen zu können, daß er als eine Umbildung und Umdeutung des schlummernden Endymion zu betrachten sei. Mit Recht erscheint jetzt der Grad dieser Möglichkeit abgeschwächt. „Man kann die Frage stellen, ob nicht in einzelnen Fällen der schlummernde Endymion vor der christlichen Kunst gestanden hat" (S. 171).

In den Oranten, Gestalten betender Frauen, seltener betender Männer, sieht Schultze Bilder der Toten, die im Sterben ihre Seele Gott übergeben. Im Hinblick auf die Oranten in den Deckengemälden und das Überwiegen der weiblichen Oranten hält er es für möglich, daß sich hernach aus der Porträt-Orans eine Personifikation des Gebets entwickelt hat. Mir scheint damit, daß die Oranten als im Paradies befindlich vorgestellt werden, das nicht zusammenzustimmen, daß ihr Gebet als Selbstübergabe der Sterbenden an Gott verstanden wird. Sollte nicht, da mit Schultze die Fürbitte für die Lebenden gewiß abzulehnen ist, vielmehr die Anbetung Gottes überhaupt gemeint sein, ein

Sinn, der auch für die Goldgläseroranten in der Hauptsache ausreicht? Und in denjenigen Oranten, die nicht als Bilder der am betreffenden Ort Bestatteten gefaßt werden können, wird man am besten Repräsentanten der verklärten Gemeinde im allgemeinen zu sehen haben, eine Bedeutung, die diesen weihevollen Gestalten besser entsprechen dürfte, als die Abstraktion: „Personifikation des Gebets.“ (Von der „bloß ornamentalen“ Orans redet Schultze im Unterschied von früheren Publikationen nicht mehr). Das Überwiegen der weiblichen Oranten ist vielleicht daraus zu erklären, daß bei einer Darstellung der abgeschiedenen Seele im allgemeinen (anima) das weibliche Bild sich näher legte.*)

Das christliche Orpheusbild ist in jüngster Zeit mehrfach Gegenstand der Erörterung gewesen. Schultze hat, im Zusammenhang mit eigenen früheren Darlegungen, sich die Ansicht Heußners (die altchristlichen Orpheusdarstellungen 1893) im wesentlichen angeeignet. Darnach wäre bei dem christlichen Orpheus die Beziehung auf Christus auszuschließen; vielmehr habe ihm die in den orphischen Mysterien an seinen Namen geknüpfte Verbürgung der Unsterblichkeit Eingang in den christlichen Bilderkreis verschafft. Ich habe diese Ansicht in der Theologischen Litteraturzeitung 1893 Sp. 617 ff. bestritten. Nun ist neuestens von P. Knapp (über Orpheusdarstellungen, Tübingen 1895) darauf hingewiesen worden, daß es nicht an einzelnen Belegen für die sepulkrale Anwendung des Orpheus unter den Tieren auf heidnischem Gebiet fehle (Knapp S. 33). Dadurch wird allerdings die Möglichkeit einer besonderen Beziehung auch des christlichen Orpheusbilds auf die Unsterblichkeit verstärkt. Dagegen erscheint es mir auch jetzt noch als kaum denkbar, daß die Christen mit dem Bild des Orpheus, der gar im Zentrum eines Deckengemäldes erscheint, diesen Heros selbst, und nicht als Symbol, im Auge gehabt haben. Das Vorkommen eines Typus des christlichen Orpheusbilds, in dem es mit dem Bild des guten Hirten vermischt ist, scheint mir ein geradezu zwingender Beweis dafür zu sein, daß die Christen unter der Gestalt des Orpheus Christus gemeint haben (so mit mir übereinstimmend auch Knapp a. a. O.). Für die Frage dagegen, wie die Christen zu einer so auffallenden Symbolisierung kamen, und in welcher speziellen Richtung sie Orpheus und Christus parallelisierten, mag allerdings das Ansehen in Betracht kommen, in dem Orpheus als Mysterienstifter stand. Die Möglichkeit, daß man durch den, der die Unsterblichkeit im Heidentum verbürgt, an den erinnern wollte, der der vollkommene Bürge des Lebens geworden



Orpheus
(Deckengemälde in S. Callisto).

*) Auch Heußner, Christliches Kunstblatt 1893 S. 88 ff., hält zur Erklärung des Überwiegens der weiblichen Oranten „den Anschluß an den in den Grabdenkmälern üblichen Sprachgebrauch von anima“ für möglich. — Dagegen scheint es mir unrichtig, wenn Heußner davon ausgeht, daß die Seele dargestellt sei als in der Not des Grabes befindlich und um Erlösung daraus bittend. Auszugehen hat man von den Oranten, die die Beischrift „in pace“ tragen.

ist (vgl. Knapp S. 33), ist zuzugeben. Aber sicher erwiesen ist es nicht. Die Beziehung könnte auch nach anderer Richtung liegen.

Was wir von der altchristlichen Wandmalerei haben, ist in der Hauptsache den unterirdischen Grabstätten gewidmet. Wir kennen zwar durch neuere Entdeckungen auch altchristliche Malereien, die nicht den Gräbern angehören, so in den 1888 unter S. Giovanni e Paolo auf dem Cälius entdeckten merkwürdigen Räumen eines christlichen Privathauses (Genien, Vögel, Guirlanden im Stil der antiken Ornamentation nebst christlichen Darstellungen jüngeren Datums). Aber die Hauptmasse dessen, was uns an malerischem nichtcömeterialem Schmuck aus der altchristlichen Periode erhalten ist, gehört der Technik des Mosaiks an, und zu diesem kommt noch hinzu die Handschriftenmalerei, die ein eigenartiges und anziehendes Kunstleben enthüllt.

Im Mosaik findet die zur Freiheit und Herrschaft gelangte Kirche ihren künstlerischen Ausdruck. In der Form und im Inhalt werden die engen cömeterialen Schranken gesprengt. Bei allem Streben nach deutlichem Ausdruck des Christlichen bleibt bis zum Verfall der Kunst der Zusammenhang mit der antiken Kunst lebendig. Die Muster wählt das Mosaik, abgesehen von der Dekoration, die wesentlich antik bleibt, mit Vorliebe aus dem Gebiet der statuarischen Bildwerke. Entsprechend der Bestimmung der vom Mosaik geschmückten Räume für den Kultus will die Kunst hier der Anbetung dienen. Christus, und zwar an den vornehmsten Punkten als der Erhöhte, wird vor die Augen gestellt, und seine mächtige Erscheinung als Himmelskönig ist zugleich ein Ausdruck des Triumphs, zu dem die Kirche gelangt ist. Engel, Selige, Heilige umgeben ihn; eine eigenartige Symbolik muß mithelfen, um die jenseitige Welt von Apsis und Triumphbogen herab den Andächtigen entgegenleuchten zu lassen. Die Apokalypse ist das Buch, das die Mosaicisten in erster Linie inspiriert. Aber daneben thut sich auch der heiligen Geschichte der Bibel und der Kirche besonders an den Langwänden ein weiter Raum auf.

Schultze führt in meisterhafter Schilderung und eindringender Deutung die Mosaiken von Konstantinopel, Ravenna und Rom vor. Der reicheren Fülle des künstlerischen Lebens auf griechischer Seite, zu der auch Ravenna mit der Mannigfaltigkeit seiner Mosaiken gehört, steht auf römischer Seite die größere religiöse Kraft gegenüber. S. Costanza und S. Lorenzo fuori le mura stehen in Rom an der Pforte und am Ausgang des altchristlichen Mosaikencyklus. Mit Bewunderung erfüllt uns die Kraft der Komposition in S. Pudentiana (Ausgang des vierten Jahrhunderts). Aus den Mosaiken der ältesten Marienkirche Roms S. Maria maggiore (um 430) tritt uns der Geist jener dogmatisch tiefbewegten Zeit entgegen. Eine eigentümlich düstere Erhabenheit konnte noch um 530 der Christusgestalt in S. Cosma et Damiano verliehen werden, während am Ende des gleichen Jahrhunderts das Christusbild in S. Lorenzo die Züge mönchischer Erstarrung zeigt.

Daß es auf diesem weiten Gebiet auch nicht an Punkten fehlt, die noch zweifelhaft sind, kann nicht anders erwartet werden. Zu diesem Zweifelhaften

rechne ich z. B. die neue Erklärung, die Schultze vom bildlichen Schmuck des Baptisteriums der Orthodoxen in Ravenna giebt. Schultze geht von dem äußeren, die Thron- und Altarbilder enthaltenden Saum aus und legt der Deutung das vierte Kapitel der Offenbarung Johannis zu Grund, muß aber die Einzelstücke seiner Deutung in jenen Bildern erst mit einiger Mühe zusammensuchen. Es dürfte sich doch fragen, ob man nicht in dieser Taufkirche besser vom Zentralbild der Decke, das die Taufe Christi darstellt, auszugehen hat, auch wenn es vielleicht nicht gelingt, von da aus alle Bilder einheitlich zusammenzufassen.

Bei dem wunderbaren Hirtenbild im prachtvollen Mausoleum der Galla Placidia hat sich mir schon die Möglichkeit aufgedrängt, daß der Künstler auch von Matth. 25, 31 ff. ausgegangen sein könnte. Allerdings nicht der Akt der Scheidung wäre dargestellt wie in einem Bild in Apollinare nuovo, sondern der darauf folgende Stand der Dinge, da die mit den Schafen verglichenen Gerechten, der Einladung Jesu folgend, zu ihm gekommen sind. Bei dieser Auffassung würde sich die Erscheinung Jesu („in seiner Herrlichkeit") in jenem Mosaik besser erklären als bei der bis jetzt üblichen Herleitung aus dem urchristlichen Typus des guten Hirten. Christus wäre dann in der That dargestellt als der Völkerhirte („es werden vor ihm versammelt werden alle Völker"), aber nicht auf alttestamentlicher Grundlage, was Schultze als Möglichkeit annimmt, sondern auf dem Grund des neuen Testaments.

Das merkwürdige Gegenüber von zwei völlig verschiedenen Christustypen in Apollinare nuovo daraus zu erklären, daß man nach dem Zusammenbruch der Gotenherrschaft dem „arianischen" Christus den „katholischen" gegenüberstellen wollte (S. 214), erweckt Bedenken. Kann man die Passionsdarstellungen erst nach 539 ansetzen, dem Jahr, in dem Ravenna in byzantinische Hände kam? Zudem erscheint in S. Vitale (geweiht 547) wieder der jugendliche Christustypus.

Die Sculptur, die im vierten Teil behandelt ist, hat in der altchristlichen Kunst bei weitem nicht die Bedeutung erlangt wie die Malerei. Fast ganz tritt zurück die Statue, deren spärliches Vorkommen den Schluß gestattet, daß wenigstens diesem Zweig der Kunst im christlichen Gefühl eine Abneigung entgegenstand. Der antike Götterglaube war eben zu eng verwachsen mit der Darstellung in statuarischer Form. Das Relief dagegen fand unbedenkliche Verwendung. Nur hatte es in weit geringerem Maß die Förderung zu genießen, die der Malerei durch den Aufschwung des Kirchenbaus und Cultus seit Constantin zu teil ward. Die Hauptmasse der altchristlichen Skulpturen gehört daher dem Grabschmuck an. Dagegen sind es nichtcömeteriale Bildwerke, die künstlerisch am höchsten stehen, nämlich einige der in nicht großer Zahl auf uns gekommenen, sämtlich nachconstantinischen Diptychen. Diesen kommen nahe Elfenbeinwerke, wie die Berliner Pyxis (Christl. Kunstblatt 1895 S. 13 ff.), die Lipsanothek in Brescia, der Bischofsstuhl des Maximianus in Ravenna. Sowohl in der Form als im Inhalt haben diese Werke vor den Sarkophagreliefs die freiere Bewegung und damit das frischere und mannigfaltigere Leben voraus.

Die Sarkophagreliefs, deren Hauptmasse dem vierten und fünften Jahr-



Sarkophag in Ravenna (S. Maria in Porto).

hundert entstammt, erweitern die von der cömeterialen Malerei dargebotenen Gegenstände nach der historischen Richtung. Aber in dieser Erweiterung offenbart sich ein Ermatten der religiösen Stimmung. Der Zug der aufs Jenseits gerichteten Hoffnung machte sich an den Gräbern nicht mehr mit der alles beherrschenden Energie geltend wie früher. Der ästhetische Maßstab darf diesen Werken gegenüber kein zu hoher sein: sie tragen in wachsendem Maß die Signatur des Kunstverfalls. Doch fehlt es auch auf diesem Gebiet nicht an trefflichen Leistungen. Der Sarkophag aus S. Paolo (viertes Jahrhundert), den Schultze beispielsweise hervorhebt, ist in der That ein echtes Römerwerk. — Als eine besondere Gruppe griechischen Gepräges stellen sich die Sarkophage von Ravenna dar. Hier wirkte noch im fünften Jahrhundert „eine leistungsfähige Bildhauerschule, die den tiefen Abstand zwischen Abendland und Osten scharf kenntlich macht." Die große Verwandtschaft der Anordnung und der Gegenstände, die sich im ganzen übrigen Abendland zeigt, weist auf einen maßgebenden Einfluß Roms hin. Doch machen neben der Gemeinsamkeit sich auch provinziale Charakterzüge geltend, wodurch besonders die gallischen Sarkophage sich als besondere Gruppe kennzeichnen.

Nachdem im vierten Teil die Werke der Kleinkunst (Lampen, Ölampullen, Ringe, Glasprodukte) behandelt sind, giebt der Verfasser noch die Grundzüge einer christlichen Ikonographie, d. h. der Feststellung der durch die Bildwerke gebotenen Typen, die auch in ihrer Entstehung und Entwicklung begreiflich gemacht werden sollen. Auf engem Raum ist hier ein überaus reichhaltiger Stoff zusammengedrängt, gegliedert durch die Überschriften: Die göttlichen Personen; Engel; Apostel und Heilige; das menschliche Leben; Personifikationen. Es ist erfreulich zu sehen, daß dieses Gebiet immer mehr der Untersuchung nach streng wissenschaftlicher Methode unterzogen wird. Die Geschichte des Christustypus, der Passionsdarstellung, der Marienbilder zeigt besonders deutlich den Einschlag der theologischen Fäden in der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Wenn die Ergebnisse auch nicht überall feststehen, so gewinnt man doch auch hier wie durch das ganze Werk eine zuverlässige, nach allen Seiten schauende Orientierung und

wird zum Mitforschen angeregt. Ein wissenschaftlich so bedeutendes Werk zeigt ja nicht bloß den Stand des Wissens, wie er vorliegt, sondern ist auch ein Quell fruchtbarer Anregung für die fortschreitende Erkenntnis.

Das Problem der modernen religiösen Kunst,
mit besonderer Rücksicht auf die Malerei.
(Max Klinger, v. Gebhardt, v. Uhde.)

Es ist wahr, von Haus aus hat der moderne Gebildete kein unmittelbares Verhältnis zur bildenden Kunst, er kommt zu ihr entweder von der Poesie aus, so besonders zur Zeit unserer Väter, oder auf dem Umweg über die Natur — so der Sommerfrischebeflissene von heute; das Figuren- und Geschichtsbild steht an Bedeutung heute weit zurück gegenüber den Zeiten, wo nicht das Wissen und die Reflexion, sondern lebendiges Fühlen und Glauben die Bildung machte und beherrschte, wie in der klassischen Zeit der Antike, dem Mittelalter und der Renaissance. Letzteres drängt hin zu sinnenfälliger Gestaltung dessen, woran man glaubt, des Wesenhaften in der Erscheinung der Welt und im Geschehen; daher die unerschöpfliche Bilderlust der Zeit bis auf Dürer und Rembrandt, die nicht müde wurde, sich das Angesicht der Welt im Spiegel der Kunst zeigen und deuten zu lassen. Seit der Aufklärung ist die Bildung eine litterarische geworden; die Reflexion, das verstandesmäßige Begreifen trat an die Stelle des unmittelbaren Ergreifens in der Anschauung der bildenden Kunst. Diese letztere sank zu einem bloßen Spiel- und Zierwerk herab, nicht ohne daß das Schöne sein unverlierbares Recht an die Menschenbrust auf anderem Gebiete geltend machte in dem Triumphgang, den damals gerade die Musik angetreten hat. In dem Maße, als die Philosophie, die systematisierte Reflexion, im Lauf unseres Jahrhunderts die Herrschaft über die Geister verlor, trat auch die bildende Kunst wieder in ihre Rechte. An einem Punkte traf der menschliche Geist auf eine Macht in der äußeren Welt, die der Reflexion unauflöslich und unbegreiflich blieb: in der Natur, deren erhabene Einfalt das Gemüt mit der Ahnung eines höheren Zusammenhangs der Dinge als das Causalgesetz ihn bietet, erfüllt. Es ist kein Zufall, daß dasjenige Volk, das den gesunden Menschenverstand am wenigsten unter das Joch der Reflexion hat beugen lassen, die englisch-schottische Rasse, in der Landschaft uns ganz neue Offenbarungen gegeben hat, trotz der unleugbar geringeren Tiefe der bildenden Phantasie, die ihr eigen ist. Wie in der älteren Schichte der deutschen Kunst der Gegenwart das Genre — die naive Lebensdarstellung im Zusammenhang mit der Poesie —, so dominiert in der jüngeren Schichte die Landschaft. Zu dieser Gattung allein hat der Gebildete von heute ein selbständiges Verhältnis. Nimm einen Gebildeten ohne spezielle Kunstkenntnis mit auf eine Münchener Kunstwanderung; in der älteren Pinakothek wird er willig deiner Belehrung lauschen und du bist vielleicht, erfreut über seine Gelehrigkeit, versucht, dich als seinen Meister und Mentor in Kunstangelegenheiten zu fühlen. Aber gieb acht, wenn du mit ihm die Ausstellung der Sezession betrittst, wird er sich

plötzlich von deiner Leitung emancipieren und ohne auf deine Belehrung, welches Bild „schön" ist, zu warten, bald vor dieser Landschaft in Entzücken geraten, bald vor jener gefesselt stehen. Diese Emancipation von der Ästhetik, d. h. von der Reflexion über die Kunst ist der Beweis, daß wir wieder eine lebendige Kunst haben. Von der Landschaft aus hat sich dann der moderne Stil in der Malerei gebildet, dessen zwei Richtungen man mit „Böcklin" und „Freilicht" charakterisieren kann (vgl. Chr. Kunstblatt 1895, S. 18 ff.). Rousseau und Corot sind von Haus aus Landschafter, und wie Böcklin an der Landschaft gelernt hat, seine Figuren in eine Flut von Stimmung einzutauchen, kann man an seinen Jugendwerken in der Schack'schen Galerie sehen. Das Freilicht überträgt eben die Art von Beleuchtung, die in der Landschaftsmalerei heimisch ist, auf Figurenkompositionen. In diesen Richtungen hat die Malerei zuerst gelernt, die Wirklichkeit auf moderne Weise widerzuspiegeln, nämlich in ihrem engen Verflochtensein und in ihrem Gegensatz zur umgebenden Welt.

Daneben ist unverkennbar, daß in den letzten Jahren die Kunst bestrebt ist, sich noch ein anderes Darstellungsgebiet zu erobern. Unsere Zeit ist voll von Kreisen, in welchen nicht die Reflexion wie in der Aufklärungszeit, sondern die lebendige Überzeugung das verbindende, gemeinschaftbildende Element ist. Zu den hier in viel Irrtum geahnten und gesuchten Mächten und Gebieten der Wirklichkeit sucht die bildende Kunst ein Verhältnis in den mystischen und symbolistischen Malereien, die seit ein paar Jahren auf den Ausstellungen den Besucher erschrecken. Den Übergang hiezu aus der unwahren „gemalten Weltgeschichte" nach Hegel'schem Rezept bildet das meist soziale oder sozialistische Tendenzbild des letzten Jahrzehnts, dem eben in der Tendenz die Eierschalen dieser unkünstlerischen Richtung deutlich ankleben. Es läßt sich nicht verkennen, daß hier, wenn auch in unklarer und vielfach unverständlicher Weise die bildende Kunst den Rückweg zu der oben geschilderten, eigentlich klassischen Aufgabe der bildenden Kunst sucht — unklar und vielfach unverständlich hauptsächlich deshalb, weil sie statt mit ihren ureigenen Mitteln mit den Mitteln der Musik und der Poesie zu wirken sucht, die vor ihr diese Bahnen betreten haben. Es thäte wahrhaftig not, daß ein Lessing erstünde und diesen Farbensymphonien gegenüber die Grenzen zwischen Musik und Malerei ins Licht setzte! Ein Künstler aber ist in jüngster Zeit erstanden, der nicht tastend und unsicher, sondern in voller Klarheit über Mittel und Ziel diesen Weg geht: Max Klinger, der plötzlich so berühmt gewordene. Mit sicherem Instinkt knüpft er an die Weise des unverstandenen Kunstriesen des vorigen Jahrhunderts Francisco Goya an und hält der heutigen Welt in seinen Werken einen Spiegel vor, der nicht das Wirkliche, verklärt oder verzerrt, in eine Flut von Stimmung getaucht oder realistisch getreu, wiedergiebt, sondern das Wesen des Wirklichen, die den Weltlauf bewegenden Kräfte und Mächte. Rein weltlich ist seine Kunst, und das Einzelne seiner Radierwerke kann daher hier nicht besprochen werden, aber zum Beweis, daß das Rätsel der Welt in seiner tiefsten Tiefe unweigerlich zur religiösen Frage führt, stellt seine Kunst „jenseits von Gut und Böse" das Dämonische dar als Ur- und Hintergrund gleichermaßen für die Tragödie der

Verzweiflung aus dem modernen Leben, wie für die heitere Fabelwelt in antikem Gewand.

Hier sind wir nun aber zu dem Punkte gelangt, wo das innere Recht der modernen religiösen Kunst sich offenbart. Auf dem Boden des Christentums haben wir im eminentesten Sinn die Stätte, wo nicht die Reflexion, sondern lebendiges Fühlen und Glauben seine gemeinschaftbildende Kraft beweist, die gesamte Bildung trägt und beherrscht und daher zu anschaulicher Gestaltung des Geglaubten drängt. In der Reaktion gegen die Aufklärung hat sich die christliche Kirche seit dem Anfang unseres Jahrhunderts wieder gefunden und in demselben Maße, wie das geschah, ist aus ihr auch wieder eine lebendige christliche Kunst entstanden, denn es kann nicht anders sein, wo Bildung und Gemeinschaft auf lebendiger Überzeugung ruht, da will der Mensch die Kräfte und Mächte der Welt, an die er glaubt, die ihm den Zusammenhang der Welt und den Sinn des Geschehens offenbaren, auch in der Anschauung haben, im Bilde gestalten oder sich gestalten lassen. Wohl fiel nun diese erste moderne Blütezeit der religiösen Kunst in eine Zeit, in welcher die weltliche Bildung gänzlich unter der Herrschaft der Reflexion gefangen, also für sie keine lebendige bildende Kunst möglich war, während zuvor beide Gebiete keine Gegensätze waren. Daher die Armut der äußeren Erscheinung, der Mangel des technischen Könnens, der heute an Cornelius, Overbeck, Führich so auffällt; aber man darf darüber nicht übersehen, daß diese Kunst keineswegs arm war an den wahren Kunstmitteln: Cornelius Camposanto-Kartons, Führichs Psalterillustrationen, Overbecks gestochene Blätter zeigen Geheimnisse der Komposition, die völlig modern sind, die sich weder bei Raffael noch Michel-Angelo, geschweige bei den Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts finden. Von diesem Kapital zehrte die religiöse Kunst der letzten dreißig Jahre; freilich indem sie es mit den technischen Errungenschaften der unterdessen entstandenen modernen weltlichen Kunst zu verbinden suchte, lenkte sie, was die Komposition betrifft, ein in die klassizistisch-akademische Tradition mit dem Ideal der rein formal konstruierten symmetrisch pyramidalen Gruppe. Wir wollen dankbar dafür sein, was fromme Meister dieser Periode Schönes und Erbauliches geschaffen haben, aber man meine nur nicht, daß religiöse Kunst notwendig diese Gestalt haben müsse, weil sie seit der Mitte des Jahrhunderts auf den deutschen Akademien so getrieben wurde. Die Opposition gegen diese Kompositionsweise war es, die E. v. Gebhardt veranlaßte, bei den alten niederländischen Meistern in die Schule zu gehen. Da fand er nicht wohl abgewogene formal-konstruierte Gruppen, sondern charakteristische Gestalten, keck und eckig auf den Hintergrund gesetzt, mit ihm in Wechselwirkung tretend. Er erkannte, daß solche Komposition ein treffliches Mittel sei, um die Gestalten an einer gemeinsamen, das ganze Bild beherrschenden Stimmung Anteil nehmen zu lassen und sie doch zugleich scharf von der umgebenden Welt abzuheben. Wie wenig die äußere Anlehnung an die alten Niederländer, zumal im Kostüm, die Hauptsache bei v. Gebhardt ist, erhellt daraus, daß er auf neueren Bildern sich vielmehr in den Äußerlichkeiten der Anordnung Rembrandt nähert, so auf einem schon vor Jahren gemalten Ecce homo und besonders auf dem Bild, das im Glaspalast zu München im letzten Jahr zu

sehen war: Jakob ringt mit dem Engel. In zackigem Umriß hebt sich die großartige Gruppe des Patriarchen und des majestätischen Engels von der wundervoll beleuchteten Landschaft ab; das Geheimnis des Künstlers ist es, daß sie trotzdem mit der Landschaft aufs engste verbunden erscheint, und aus ihr die Stimmung empfängt, daß uns aus dem Ganzen urkräftig der leuchtende Menschenfrühling der Patriarchenzeit, ja der lebendige Atem des Gottes selbst entgegenkommt, der „mit den Menschen geredet hat." Sonst ist freilich die Stimmung, die bei v. Gebhardt aus dem Ganzen seiner Bilder spricht, eine andere, diejenige herben, schneidenden und doch versöhnten Schmerzes, oder wenigstens getragenen, weltfernen Ernstes. Darin aber, daß aus seinen Bildern eine übermächtige Stimmung spricht, die aus dem Hintergrund auf die Figuren überflutet, steht v. Gebhardt in einer Linie mit Böcklin (Chr. Kunstblatt 1895 S. 22), wenn er auch an Kraft der Stimmung merklich hinter ihm zurückbleibt, und ist im gleichen Sinne wie dieser ein moderner Künstler. Wie v. Gebhardt mit Böcklin, kann man W. Steinhausen mit Thoma in Parallele setzen; auf englischem Boden findet dieser ganze Kunstkreis an den Präraphaeliten sein Seitenstück. Auf der Seite des Freilichts steht als religiöser Maler F. v. Uhde. Er unterscheidet sich von v. Gebhardt (wie von Böcklin und Thoma) als Maler dadurch, daß er sich seine Technik nicht selbst geschaffen, sondern nach andersartigen Anfängen in die schon fertige Freilicht-Bewegung eingetreten ist. Dem entspricht, daß auch der Gehalt seiner Bilder sich nicht so konsequent einheitlich von innen heraus gebildet hat, sondern sich mehr sprunghaft in verschiedenen Richtungen bewegt. Die ersten Bilder mit religiösem Stoff („Lasset die Kindlein zu mir kommen," „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast," Bergpredigt) zeigen unverkennbare Züge des sozialen Tendenzbildes und bleiben deshalb unter der Linie der religiösen Darstellung großen Stils. Abendmahl, Verkündigung, der „schwere Gang" und besonders noli me tangere gehen darüber hinaus, ohne etwas wirklich Neues zu bieten. Die „heiligen drei Könige" (Chr. Kunstblatt 1895 S. 64) schlagen einen andern Ton an, der den religiösen Gehalt ins Märchenhafte umbildet. Auf der letzten Ausstellung der Sezession in München hat v. Uhde durch eine ganz neue Wendung in seinem Bild „um Christi Rock" überrascht. Anklingend an die späteren Italiener schildert er den Vorgang unter dem Kreuz, wie die Kriegsknechte um Christi Rock das Los werfen, als weltlichen Vorgang, aber in großem, monumentalen Stil ohne die Pose der Pilotyschule und, was besonders wichtig ist, ohne Tendenz. Damit ist er über sich selbst hinausgegangen und wir begrüßen das Bild als einen großen Fortschritt für den Künstler selbst, als das erste Bild von ihm, das völlig naiv und unabsichtlich wirkt. Indem v. Uhde die Gleichgültigkeit dieser Welt zu Füßen des Kreuzes malt, wie die Soldaten dem Ausfall des Würfelns zusehen und besonders wie das Mädchen, die Vertreterin des sonst zarter empfindenden Geschlechts, das Tuch des Rocks prüfend befühlt, hat er die Erhabenheit Christi, der sich für diese Welt in den Tod gegeben, obgleich das Kreuz selbst nicht sichtbar ist, treffender gezeichnet, als es durch Schilderung von Haß und Gemeinheit der Menschen oder auch durch alle Engelchöre hätte geschehen können. Trotzdem: das große

religiöse Bild der Zukunft (Chr. Kunstblatt 1895, S. 23), welches das Göttliche auf moderne Weise so schilderte wie Max Klinger das Dämonische, ist damit nicht geleistet, oder wir wollen dem Künstler nicht unrecht thun, nicht erstrebt. Dazu wäre erforderlich, daß das Göttliche nicht bloß in Liebe und Selbsthingabe erhaben über die Welt, sondern irgendwie in ihr und auf sie wirksam dargestellt wäre. Wird v. Uhde, wird ein anderer Künstler unserer Tage diese Aufgabe lösen? Wir wissen's nicht und bescheiden uns, statt der Kunst von uns aus die Wege weisen zu wollen, zu hoffen und zu glauben, daß das lebendige Gotteswort durch die bildende Kunst auch für unsere Zeit die rechte Gestalt gewinnen werde. J. M.

Noch einmal eine dringende Bitte in Sachen unseres Kirchenbaues angesichts des fin du siècle.

Von Baurat Dr. Mothes. (Schluß.)

Auf solche Fragen sind schon oft Antworten erfolgt, auch von mir zum Teil. Daß keine davon durchschlug, lag wohl mit daran, daß sie meist nicht auf tiefes Eingehen in das Wesen des Evangelischen und zugleich in das Wesen der Baukunst begründet wurden. Auch hier könnte nur Zusammenarbeiten eines Theologen und eines zugleich praktisch und künstlerisch durchgebildeten Architekten zu guten Resultaten führen. — Mir will es scheinen, als ob eine solche gemeinschaftliche Untersuchung, bei der natürlich, dem Wesen der Baukunst zufolge, die vergleichende Prüfung der Raumanlage nicht mit der Prüfung der Stilgesetze vermengt werden dürfte, vielleicht dazu führen würde, daß man einerseits eine Reihe von Raumdispositionen verschiedener Perioden als in den Hauptzügen für die evangelischen Bedürfnisse geeignet erkennen und dabei einsehen würde, daß keine darunter direkt an einen gewissen Stil binde, sondern daß fast jede derselben Anknüpfung an sehr verschiedene Stile gestatte, daß aber andrerseits auch in keinem der Baustilgesetze, wenn man sie von der durch die Kirche diktierten Raumdisposition reinlich sondert, etwas dem Evangelischen direkt Widerstrebendes enthalten sei, ebensowenig, wie solches in dem, der Stilform vorbildend zu Grunde liegenden jeweiligen Standpunkt der Technik, Konstruktion, wurzeln könnte, solche unevangelische Züge also denjenigen Kirchenbaugruppen, die sie aufweisen, durch einen weiteren Faktor aufgeprägt worden sein müssen, den ich, so lange ich nicht eines Besseren belehrt werde, was ich lebhaft wünsche, nur als Einfluß der jeweils herrschenden Stimmung in kirchlicher Auffassung bezeichnen kann. Dieser Einfluß scheint freilich die meisten vorreformatorischen Formengruppen mindestens von ca. 800 (Leoninische Gesetze) an bis zum Beginn der reformatorischen Bewegung mit anevangelischen Elementen durchsetzt zu haben, und die von mir erwünschte gemeinschaftliche Untersuchung müßte sich also darauf erstrecken, welche Elemente das sind, um anzugeben, ob und wie weit die betreffenden Stile von diesen Wirkungen des genannten Einflusses gereinigt werden könnten, um voll brauchbares Material für den evangelischen Kirchenbau zu werden. Man sieht, bezüglich der vorreformatorischen Bauweisen ist die Aufgabe nicht gar leicht.

Anders steht es betreffs der nachreformatorischen, genau der nach Beginn der Reformation auftretenden. Eine Partei von denen, die „Neues pflügen" wollen, meint bekanntlich, man solle in frühere Bahnen, die der protestantische Kirchenbau eingeschlagen und wieder verlassen habe, wieder einlenken; darüber, in welche, sind die Betreffenden nicht einig. Die eine Gruppe meint, man solle direkt an die Zeit Luthers anknüpfen, also an die zu seinen Lebzeiten gäng und gäbe Bauweise, welche im eigentlichen Baugerippe an gotischen Prinzipien und Konstruktionen noch festhielt und in dem Dekorativen sehr naiv, ohne sich der Gefahr, Heterogenes zu verbinden, bewußt zu werden, und vielleicht gerade dadurch diese Gefahr bedeutend mindernd, aus der Antike entommene Details verwendete. Diese Meinung hat ja vieles Plausible. Aber einesteils hat die Reformation sich gerade in so manchen Hauptzügen vom Mittelalterlichen ab und dem vor diesem liegenden Älteren wieder zugewendet, anderseits wird es uns, eben weil die Naivität uns mangelt, viel schwerer werden, wie den Meistern in Luthers Zeit, das Heterogene zu verschmelzen. Dennoch ist gerade denen, die den Mut hatten, in dieser Meister Fußstapfen zu treten, so mancher gute Wurf gelungen, und mindestens das dürfte feststehen, daß man bei dieser Wahl sehr gut freie Hand behält, eine völlig dem evangelisch rituellen Bedürfnis genügende Raumdisposition aus dem vorreformatorischen Vorrate auszuwählen, oder auch ganz neu zu ersinnen und dann mit teils spätgotischen, teils antikisierenden Detail, bei genügender Vorsicht dennoch ohne zu großen Verlust an Einheitlichkeit auszustatten, welche Vorsicht freilich an manchen unter der Firma „Deutschrenaissance" gelieferten Entwürfen leider nicht geübt worden ist, die Formengruppen des Romanismus, der Gotik, Antike, der Deutschrenaissance und welschen Renaissance unvermittelt neben einander als Ragout vorführen. Mehr Einheitlichkeit freilich zeigen die Entwürfe einer zweiten Gruppe, die die Wälschrenaissance befolgen, welche nicht einmal, gleich der Deutschrenaissance, einen nationalen Zug uns aufweist, aber auch deshalb streng vermieden werden müßte, weil sie, auf heidnischen Grundlagen ruhend, vom Katholizismus schon damals als Werkzeug für die Gegenreformation benützt und neuerdings vom Vatikanismus und den Jesuiten wieder auf den Schild gehoben, antievangelisch ist, und dabei auch noch, die enormen gegen Ende des Mittelalters neu gewonnenen Fortschritte der Technik verleugnend, immer eine der römischen viel weniger vollkommenen, Technik entsprechende, Ornamentik benützt und dadurch zu allerhand Maskierungen, Unwahrheiten und Anachronismen führt, was dem Evangelischen viel stärker widerstreitet, als dem Katholischen. Eine dritte, ebenfalls als neues Etwas „aus den alten Bahnen" hervorsuchende, Richtung, die stilistisch in die Formen eines ernüchternden Rococco oder auch eines sehr mageren Romanismus oder dgl. sich hüllend, dem Hauptzug nach rasch und kurz sich durch das Stichwort „Hörsaal" kennzeichnen läßt, ist schon durch den anfangs zitierten Aufsatz von J. M. genügend als nicht nur poesielos, sondern auch als ebensowenig evangelisch religiös, wie künstlerisch, zur Genüge abgethan. Aus gleichem Grunde brauche ich hier den Leser mit so mancher Einzelheit (z. B. Lesepult, Kanzel 2c.) nicht mehr aufzuhalten, da ja das dieselben Betreffende, teils schon dort erledigt ist, teils bei der von mir erwünschten gemeinschaftlichen Untersuchung

und näheren Feststellung der Bedürfnisse ꝛc., bei der Aufstellung des Gesamtcharakterbildes und der in diesem liegenden Hauptlösung der Frage von selbst sich mit erledigen würde.

Diese Hauptlösung nun glaube ich zwar zu ahnen, ja zu fühlen, kann sie aber nicht in Worte kleiden, denn das dazu unerläßliche mehr erwähnte Gesamtcharakterbild vom Wesen des Evangelischen vermag nur ein Theologe zu geben wegen der dazu nötigen dogmatischen, kirchengeschichtlichen, liturgischen und sonst hier einschlagenden Kenntnisse, vermag ich daher nicht, der ich stets daran denke: Was deines Amtes nicht ist, da laß deinen Fürwitz, da ich aber auch auf die Erfüllung des von J. M. 1894 S. 70 gegebenen Versprechens hoffe, in einem späteren Aufsatz zu zeigen, wie auch der kirchengeschichtliche Überblick andere Ergebnisse liefere, als der kurz vorher besprochene Vorwurf gegen die Choranlage wie auch noch auf anderweite derlei Aufschlüsse in der von J. M. markierten Weise, d. h. ohne zu weit gehende Reflexionen aus kirchengeschichtlichen Kenntnissen. Vielleicht bestätigt sich dabei auch meine Vermutung, daß die starke Neuerungssucht nicht im Sinne der Reformatoren liegt, sondern daß so manches, was sich aus den Urzeiten und der damaligen evangelischen Reinheit der Christenlehre noch im Katholizismus erhalten hat, auch von uns beibehalten werden kann, ohne dem Katholizismus zuzuneigen und die evangelische Kunst weniger evangelisch zu machen.

Bei aller Hoffnung auf solche Belehrung und aller Einsicht meiner Unfähigkeit zur Aufrollung des von mir für dringend nötig erkannten Gesamtcharakterbilds vom Wesen des Evangelischen kann ich aber dennoch nicht unterlassen, mein Fühlen betreffs eines Hauptzugs desselben anzudeuten, und bin hoch erfreut, das thun zu können unter Anlehnung an die Worte eines Theologen, des Konsistorialrats D. Heinrici, in dessen Vortrag: Jesus und Paulus (Neues sächs. Kirchenblatt 1895 Nr. 47) auch das Obengesagte vom Suchen der neuesten Kunst nach Wahrheit beredten Ausdruck fand. Heinrici spricht in demselben Vortrag auch von dem Abstand zwischen der sonnenhellen Schlichtheit und unergründlichen Tiefe der Jesusworte in dem Evangelium einerseits und der schwierigen, springenden Dialektik des Paulus anderseits. Mich deucht nun, daß die sonnenhelle Schlichtheit neben unergründlicher Tiefe (worunter ich mehr die unerschöpfliche, nie versagende Tiefe des klaren Quellborns, als die unerforschbar, unverständlich dunkle Tiefe eines Abgrunds verstehen zu sollen glaube) des Jesuswesens und der Jesusworte sich in der evangelischen Kunst widerspiegeln, namentlich auch in den evangelischen Kirchenbauten zur Verkörperung kommen, zum Eindruck auf das Gemüt gelangen müßte, statt dasselbe in die Wirrnisse, Wogen und Wirbel einer springenden Dialektik oder gar grübelnden Mystik und Spitzfindigkeiten hineinzureißen, oder aber auf den glitzernden Wellchen seichten Gewässers bloß äußerlicher Schmückung leer- oder Raumgestaltung gleiten zu lassen. Klarheit nun in dieses mein Fühlen, welches auch das vieler, namentlich der aufrichtig lutherischen unter meinen Kollegen ist, zu bringen, das wäre ein hohes Verdienst, welches ein Theologe durch Entwerfung des mehrfach erwähnten Gesamtcharakterbilds sich erwerben könnte.

Darum haben wir ja so oft, leider bis jetzt immer vergeblich, gebeten, uns das Wesen, die Ziele und Wünsche, namentlich die liturgischen Bedürfnisse der evangelischen Kirche einmal recht klar vorzuführen, weil uns Kenntnisse und Zeit dazu mangeln, welche aber hinreichen würden, aus dem Erbetenen einerseits die praktischen Bedürfnisse betreffend Raumanlage, Raumgröße, auch Höhe, und aus diesen die konstruktiven Bedingnisse und Lösungen, andererseits die ästhetischen Bedürfnisse und zu deren Erfüllung nötigen Lösungen zu entwickeln und so unbeirrt durch, aus kirchengeschichtlichen und kunstgeschichtlichen Kenntnissen hervorquellende Reflexionen, also nicht mehr indirekt, sondern direkt die Elemente evangelisch-lutherischen Kirchenbaues, entsprechend der sonnenhellen Schlichtheit und unerschöpflichen Tiefe des Evangeliums, frei von den Irrlichtern des fin du siècle, zu entwickeln.

Wir lutherischen Architekten, wenigstens die meisten von uns, halten uns immer noch lieber zu dem optimistischen Satz Hegels: Alles Wirkliche ist vernünftig! wie zu dem von Heinrici a. a. O. herb, aber treffend als Kriterion für den heutigen Pessimismus bezeichneten Axiom: Alles Unvernünftige ist wirklich, stimmen auch seinen Sätzen bei: „Eine Weltanschauung kann sich an der Geschichte kontrollieren, wächst aber nicht aus ihr," und: „Die Einwirkung einer Weltanschauung auf die Geschichtsforschung thut sich immerdar in Glaubenssätzen oder in Machtsprüchen kund," möchten aber das letztere nicht auf die Geschichtsforschung beschränkt annehmen. Auch in der Kunst diktiert die Weltanschauung Glaubenssätze und Machtsprüche. Das ersehnte Gesamtbild vom Wesen des Evangelischen, welches wir deshalb erbitten, weil unsere Zeit und Fähigkeit nicht ausreicht, es aus den theologischen Werken uns selbst herauszuentwickeln, soll ja nun die evangelische Weltanschauung in ihrem Unterschiede von der katholischen und von der modernen glaubenslosen klarer und näher als bisher vorführen, damit wir gern und willig seine Machtsprüche befolgen, seine Glaubenssätze in Formen übertragen können. Darum wiederhole ich die Bitte denn hiemit auf das dringendste im Namen meiner evangelischen Kollegen nochmals.

Vom Büchertisch.

Allgemeine Geschichte der bildenden Künste von Professor Alwin Schultz, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Separat-Conto (Müller-Grote und Baumgärtel), Berlin. Lieferung 6 und 7.

Die beiden neuesten Lieferungen dieses Werkes, auf welches wir wiederholt hingewiesen haben, bieten die Geschichte der Malerei der italienischen „Renaissance" von Cimabue beginnend bis Raffael mit klarem, gediegenem Text und einer Fülle autotypischer Abbildungen in demselben, fein und treu nach vorzüglichen photographischen Vorlagen. Hiezu kommen noch eine Anzahl besondere Kunstbeilagen, darunter zwei farbige. Es ist also wieder eine reiche und wertvolle Gabe, die dem Leser dargereicht wird.

Paul, Charles und Simon Louis Du Ry. Eine Künstlerfamilie der Barockzeit. Von Otto Gerland. Stuttgart. Paul Neff. 1895.

Wenn die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts dem Verständnis erschlossen werden sollen, ist neben der Denkmals-

erforschung, für die besonders durch Gurlitt in letzter Zeit so viel geschehen ist, eine Klarlegung der Künstlergeschichte dieses Zeitraums erforderlich. Da eine zeitgenössische Grundlegung dafür, nach der Art Vasaris, fehlt, so ist bis vor kurzem nicht einmal das Bedürfnis darnach empfunden worden. Die vorliegende Arbeit ist ein interessanter Beitrag in dieser Richtung. Kassel und seine Umgebung (Wilhelmsthal, Wilhelmshöhe) ist ja bekanntermaßen eine der hervorragendsten Stätten deutscher Barockkunst. Hier erhalten wir urkundliche Nachweise über die Urheber dieser glanzvollen Bauten. Durch drei Generationen hat die Familie Du Ry, französisch-hugenottischen Ursprungs, hiebei die bedeutendste Rolle gespielt. Neben dem intimen Einblick in das Kunstleben der landgräflichen Residenz ist für das „Chr. Kunstbl." besonders wichtig derjenige in die Entstehung einer ganzen Anzahl evangelischer Kirchen. Es liegt für Hessen-Kassel klar zu Tage, daß es französisch-niederländisch-reformierte Einflüsse waren, die hier dem bekannten Kirchenideal der Barockzeit zum Sieg verholfen haben. Wie sich die lutherische Kirche und Gemeinde im einzelnen hiezu gestellt hat, bliebe noch zu erheben. Der Verfasser, dem diese Fragen ferner liegen, hat sich begnügt, Seite 10 ff. hiezu die Sätze Gurlitts anzuführen. Wir möchten darauf aufmerksam machen, daß es sich darum handeln wird, sie vielmehr an den Einzelfällen durchzuprüfen. Eine Reihe autotypischer Abbildungen dienen zur Veranschaulichung der betreffenden interessanten, teilweise höchst reizvollen und prächtigen Bauten (Wilhelmsthal).

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Meine Wohnung trägt infolge Änderung des Straßennamens nunmehr die Bezeichnung: Stuttgart, Alexanderstraße 162, II. Oberkonsistorialrat Dr. J. Merz.

Anzeigen.

1. März 1896. Achtunddreißigster Jahrgang. Nr. 3.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Wiener Genesisminiaturen.

Von Viktor Schultze.

Zu derselben Zeit ungefähr, wo die Malereien in den unterirdischen Grabstätten der altchristlichen Gemeinden abbrechen, setzen die Buchillustration und das Mosaik ein. Ziel und darum auch Inhalt dieser drei Gruppen sind verschieden. Die Grabmalerei hat es auf Ausprägung von Auferstehungs- und Unsterblichkeitsgedanken abgesehen; sie schildert nicht, sondern deutet nur an, und diese Andeutung wurde in der Gemeinde verstanden. Die Mosaikmalerei dagegen hebt die Gedanken zu der jenseitigen himmlischen Welt empor. Den thronenden Christus, umgeben von Engeln, Aposteln und Verklärten will sie in der Wölbung der Apsis zeigen. Daher ist die Apokalypse ihr Lieblingsbuch. Anders endlich wiederum die Miniaturmalerei. Ihr ist die Aufgabe gestellt, den Text zu „illustrieren" zu verdeutlichen, zu lebendiger, plastischer Anschauung zu bringen. Das konnte

nun in ganz elementarem Sinne, nämlich zu Unterweisungszwecken in der Schule geschehen, oder im höhern Sinne künstlerischer Illustration. So weit es sich um christliche Miniaturmalerei handelt, fällt jene Gruppe aus, wenigstens in unserem gegenwärtigen Bestande.

Die Buchillustration ist eine alte vorchristliche Sitte. Schon die Ägypter kannten sie. In Rom hat sie in der Kaiserzeit eine reiche Anwendung gefunden. Die Christen haben, wie auch sonst in der Kunst, die vorgefundene Überlieferung fortgesetzt. Es scheint, daß die Zahl der altchristlichen Miniaturen einst eine große war. Übrig geblieben sind nur dürftige Reste, und von diesen liegt nur ein einziges Werk in musterhafter Reproduktion vor, die Miniaturen der Wiener Genesis.

Von älteren Publikationen nicht zu reden, waren wir bisher auf die immerhin dankenswerten, aber doch nicht ausreichenden Lithographien bei Garrucci (Storia della arte cristiana Bd. III) angewiesen. Dafür ist nun eine photographisch-mechanische Reproduktion eingetreten, welche an Vollkommenheit alles erreicht, was erreicht werden kann.*) Dem Herausgeber, Professor Dr. Franz Wickhoff, sind wir dadurch zu größtem Danke verpflichtet. Von der richtigen Erkenntnis ausgehend, daß diese Malereien als Erzeugnis der ausgehenden Antike zu beurteilen seien, hat er zugleich in breiter Ausführung ein Gesamtbild der Kunst des römischen Kaiserreichs geistvoll als Einleitung entworfen. Die auf die Miniaturen selbst bezüglichen Darlegungen treten dem gegenüber sehr zurück; aber was sie uns bieten, zeigt uns den sicheren Kenner und feinen Beobachter.

Die Handschrift, auf Purpurpergament geschrieben, enthält auf 24 Blättern 48 Miniaturen, die jedesmals etwa die Hälfte des Blattes einnehmen, während der übrige Raum der Schrift (griechischer Text) vorbehalten ist. Der Text beginnt mit dem Sündenfall und schließt mit Tod und Begräbnis Jakobs.

Schon ein flüchtiger Blick überzeugt davon, daß die Ausführung der Malereien in verschiedenen Händen gelegen hat; Technik und Stil heben sich oft scharf von einander ab. In einzelnen Stücken lebt nicht nur antiker Geist, sondern auch antike Vorlagen fort. Die Gruppe des von der Jagd heimkehrenden Esau (Taf. 15) könnte als Jagdstück auf einem pompejanischem Gemälde sich finden. Eine Engelgestalt (Taf. 11) trägt ganz die Erscheinung einer Nike. Die Personifikation der Quellnymphe (Taf. 18 u. 14) bei der Begegnung Eliesers mit Rebekka vollends zeigt uns das starke Fortleben in der Antike. Aber mehr als diese und andere Einzelheiten bedeutet, daß die ganze heilige Geschichte in die Atmosphäre griechischer Kunst gezogen ist und zwar vorwaltend idyllisch schildernder Kunst. Der heilsgeschichtliche Ernst der Patriarchengeschichte hat das Ver-

*) Die Wiener Genesis, herausgegeben von Wilh. v. Hartel und Franz Wickhoff, Wien 1895, in Folio. (Separatabdruck der Beilage zum XV. und XVI. Bande des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.) Hartel hat den handschriftlichen, Wickhoff den kunsthistorischen Teil bearbeitet. Ich konnte in meiner „Archäologie der altchristlichen Kunst (München 1895) leider nur die erste Hälfte der Publikationen brauchen, da die übrige Hälfte und der begleitende Text noch nicht erschienen waren.

ständnis dieser Künstler nicht erreicht, oder wenn er sie erreicht hat, so haben sie ihm nicht Raum gegeben. Es fehlt allerdings nicht an einzelnen Zügen tieferer Auffassung, aber das heitere Idyll giebt den Ausschlag und bestimmt den Charakter. Nicht von religiösem Standpunkte aus, sondern auf dem Standpunkt weltlicher Kunst haben diese Illustratoren ihre Aufgabe gefaßt und vollzogen. Nur so ist auch begreiflich, daß sie einen Vorgang wie Gen. 19, 30 ff behaglich und breit ausmalten.

Diese Thatsache ist äußerst wichtig. Sie offenbart uns die gewaltige Wirkung des antiken Geistes noch in der nachkonstantinischen Periode der christlichen Kunst, eine Wirkung, mit der sich nicht im entferntesten die Einflüsse der Antike vergleichen lassen, die wir in der frühchristlichen Kunst entdecken. Es wird eine weitere Aufgabe sein, diese Zusammenhänge im einzelnen herauszustellen.

Ferner sind diese Miniaturen eine wahre Schatzkammer für archäologische Forschungen. Mögen diese nicht allzulange auf sich warten lassen, nachdem das Material so bequem zubereitet ist! Um nur Einiges herauszuheben, Taf. 30 zeigt uns eine vollständige altchristliche Basilika mit Apsis und Anbau, die älteste Abbildung, die wir haben; Taf. 7 haben wir das erste Beispiel eines Ciboriums, Taf. 25 sehen wir in einen Chorraum mit Altar; Taf. 26, 27, 48 beleuchten uns die Begräbnisriten u. s. w.

Die Entstehung am Ende des vierten Jahrhunderts oder am Anfange des fünften Jahrhunderts kann keinem Zweifel unterliegen. Ebenso steht fest der Ursprung im Orient. Aber wo im Osten? Ich bin augenblicklich mit Untersuchungen darüber beschäftigt und glaube jetzt schon zu ziemlich sicheren Ergebnissen gekommen zu sein.

Ich schließe mit dem Ausdrucke des Dankes gegen den Herausgeber und mit dem Wunsche, daß die Freunde christlicher Kunst und Archäologie diesem einzigartigen Denkmale jetzt um so mehr ihre Aufmerksamkeit und ihr Studium zuwenden mögen, nachdem dasselbe in so vorzüglicher Weise zugänglich gemacht ist.

Beiträge zur Geschichte der deutschen Bauhütte.

Von A. Klemm, Dekan in Backnang.

Erst im Laufe dieses Jahrhunderts hat sich nach Heideloffs Vorgang das Interesse der Geschichte der deutschen Bauhütte zugewendet. So mag es uns nicht wundern, wenn wir erkennen müssen: die Geschichte derselben ist bis jetzt noch nicht geschrieben, und es ist auch noch nicht möglich sie zu schreiben. Es müssen erst die einzelnen Wendungen derselben viel genauer und eingehender, kritisch unbefangener untersucht, geprüft und festgestellt werden, alles irgend dafür in Betracht Kommende beigezogen und sicher gestellt. In dieser Richtung möchten dann die nachfolgenden Beiträge einigen Dienst thun. Zum voraus aber darf wohl der Verfasser hier feststellen, welche Anschauung über die Geschichte der deutschen Bauhütte ihm nach seinen bisherigen Studien über dieselbe die richtige

erscheint, so daß die nachfolgenden Beiträge zugleich eben dazu dienen sollen, dieselbe zu begründen.

Nach meiner Anschauung ist keine Rede von einer Art Geheimbund der Steinmetzen, der sich durch die langen Jahrhunderte herab etwa von den Zeiten der Phönizier herab gezogen hätte mit feststehenden Ordnungen und Bräuchen, unter denen insbesondere die Einrichtung der Steinmetzzeichen hervorzuheben wäre, wie dies z. B. Rziha in seiner an sich unbedingt bedeutenden Schrift: Studien über Steinmetzzeichen, Wien 1883, annimmt und durchzuführen sucht. Auch ich nehme an, es haben sich gewisse Gebräuche, insbesondere der der Steinmetzzeichen, von den Römern, vielleicht von den Phöniziern her ins deutsche Mittelalter herab fortgepflanzt (siehe meine Studie: Zur Geschichte der Steinmetzzeichen überhaupt und über die Heilbronner insbesondere, im vierten Heft der Bericht des historischen Vereins Heilbronn, 1890/91, Heilbronn 1891). Aber ich sehe die Entwicklung als eine freie, durch keine zusammenfassende Leitung gebundene und geregelte an, so daß wohl durch das Wandern der Steinmetzen von einem Ort zum andern und durch die Übertragung vom Meister auf die Gesellen sich eine gewisse Gemeinsamkeit ausbildete als Handwerksbrauch, aber auch wieder manche Abweichung und Freiheit, wie z. B. eben bezüglich der Steinmetzzeichen, bestehen konnte. Darum beginnt nach meiner Anschauung die wirkliche Geschichte der „deutschen“ Bauhütte faktisch erst mit den Tagen von Regensburg, Straßburg u. s. w. von 1459 an, auf denen erst ein ausgesprochenermaßen die Ausdehnung über das ganze deutsche Reich ins Aug fassender Steinmetzenverband begründet wurde. Was vorher mit mehr oder weniger Schein als Zeichen einer Hüttenordnung angesehen wird, hat sich mir, soweit ich es prüfen konnte, lediglich als lokale Handwerks- oder Zunftordnung erwiesen, entbehrt also gerade des allgemeinen Charakters. In dem 1459 also begründeten deutschen Steinmetzenverband sehe ich sodann abweichend von andern nichts andres als eine den Handwerkszwecken gewidmete Verbindung, die aber gleich allen ähnlichen Brüderschaften des ausgehenden Mittelalters zugleich eine religiöse Brüderschaft darstellte. Daher kommt es, daß die Statuten derselben, wie 1498 bezüglich der Handwerksordnung durch den Kaiser, so 1502 durch den Kardinal und päpstlichen Legaten Raymundus bezüglich der religiösen Verbrüderung bestätigt worden sind. Das und nichts anderes sind die wirklichen kaiserlichen und päpstlichen Privilegien der Steinmetzbrüderschaft, auf welche diese sich später beruft, während man auf freimaurerischer Seite z. B. viel ältere kaiserliche Privilegien anführt. Das aber, wie sich aus der öffentlich anerkannten handwerklichen deutschen Bauhütte die sie und ihre Bräuche in gewissem Sinn aufnehmende, aber auch entschieden nach ihrem Zweck umbildende geheime und nicht dem Handwerk dienende Loge der Freimaurer gebildet hat, wäre ein Punkt, der meines Erachtens erst noch zu untersuchen wäre. Daß das Verbot des Verbandes mit der französisch gewordenen Haupthütte in Straßburg dem Hüttenverband selbst schon in späterer Zeit einen geheimen Charakter aufgedrückt hatte, wird dabei wesentlich zu beachten sein. Doch also wenden wir uns zum einzelnen.

I. Etwas von den Unterhütten.

Durch die Regensburger-Straßburger Ordnung wurde Straßburg als oberste Hütte für die ganze Brüderschaft der deutschen Steinmetzen bestimmt. Hier war fortan der gegebene Ort für deren Versammlungen bei allgemeinen Angelegenheiten, für die „Kapitelsversammlungen“, wenn dieser Ausdruck in der Thanner Abschrift auf diese allgemeinen Versammlungen, und nicht, wie es möglich und wahrscheinlicher ist, auch oder nur auf die bei den drei Haupthütten geht. Der Werkmeister Jost Dotzinger von Worms am Münster zu Straßburg sollte (1459) wie alle seine Nachkommen an demselben Werk „unser Bruderschaft des Steynwercks oberster Richter“ sein. Straßburg ist aber auch hinwiederum eine Haupthütte, auf gleicher Stufe in dieser Beziehung für ihr Gebiet, das vom deutschen Reich ihr unterstellt wird, wie Wien und wie Köln. Je die drei Meister an diesen Orten sind „die obersten Richter und Hauptleute“ der Brüderschaft. An ihrer Hütte besteht eine Hauptbüchse, an welche der Meister der Unterhütte jährlich den zehnten Pfennig zu liefern hat. Eine Art Zwischenstellung bekam Bern zugewiesen, indem das ganze Land der Eidgenossen in die Büchse des Meisters zu Bern dienen sollte, also für alle Unterhütten der Eidgenossenschaft dort die Haupthütte war, aber dann wieder der Meister von Bern den Zehntpfennig nach Straßburg zu überantworten hatte. Für seine Stellung mag der Ausdruck „Oberhütte“ bei Rziha passend sein.

War man hierüber schon bisher genügend unterrichtet, so war das Wesen einer Unterhütte, um sie wieder mit Rziha bezeichnend und kurz so zu nennen, bisher ziemlich unbestimmt. Erst die erwähnte Thanner Abschrift, die im Besitz von Dr. Pfaff in Freiburg i. Br. ist (das Original, wie es scheint, in Kolmar), aber meines Wissens noch nicht publiziert, giebt uns in Verbindung mit dem Buch der früheren Unterhütte in Konstanz (von 1515), das ich auf der Straßburger Bibliothek fand und in der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, neue Folge, Band IX, Heft 2, S. 193—214 (die Unterhütte zu Konstanz, ihr Buch und ihre Zeichen) näher behandelt habe, und mit dem Buch der früheren Unterhütte in Admont (von 1480), das wenig später Dr. A. Luschin von Ebengreuth in den Mitt. der K. K. Zentr.-Kommiss. 1894, neue Folge, 20. Band, 3. und 4. Heft (das Admonter Hüttenbuch und die Regensburger Steinmetzordnung vom Jahr 1459) veröffentlicht und besprochen hat, näheren Einblick in die Sache. Dagegen ist aus dem Buch der Zwickauer Unterhütte von 1462, respektive 1486 (vgl. Heideloff), der „Torgau-Rochlitzer Urkunde“, welche Dr. W. Clemens Pfau in Rochlitz in den Beiträgen zur Kunstgeschichte, neue Folge XXII (das gotische Steinmetzzeichen, Leipzig, Seemann 1895) verwertet, über diesen Punkt gerade weniger zu entnehmen, wie überhaupt diese Hütte und Urkunde eine eigene Stellung einnimmt.

Hienach waren die Unterhütten nicht fest und ständig an einen Ort gebunden, es kam darauf an, ob ein Meister mit einem beständigen größeren Bau an einem Ort da war, an den dann die Brüder und Meister in einem gewissen Umkreis sich anschließen und angeschlossen werden mochten, so daß er „als ein

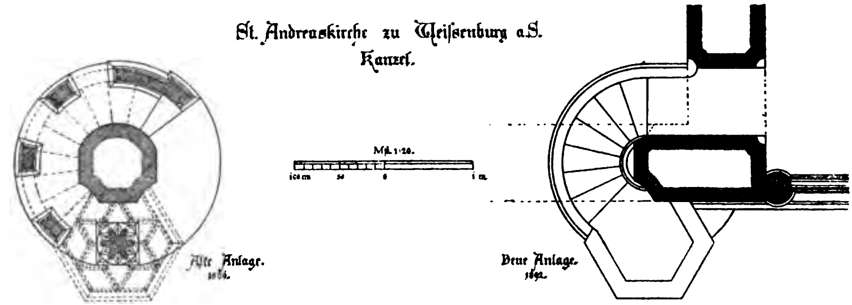
Oberer in seinem Revier, Zirkel und Gebiet von jedermänniglich gehalten werden" konnte. Das Kennzeichen und der Ausweis für das anerkannte Dasein einer Brüderschaftsunterhütte bei diesem Meister war der Besitz eines „Buchs", d. h. vor allem einer Abschrift der Straßburger Ordnung der Brüderschaft, auf Grund deren alle etwa vorkommenden Streitigkeiten im Gebiet der Unterhütte in erster Instanz (mit Appellation an die Haupthütte) entschieden werden konnten, auf welche alle als Brüder aufgenommenen — in den „Gottesdienst" der Brüderschaft für sich allein konnte jeder ehrbare fromme Mann gegen gewisse Geldleistungen aufgenommen werden, ohne daß ihn des Steinwerks Ordnungen berührten — sich eidlich verpflichten mußten. In diese Abschrift des Buchs von dem Straßburger Original war nun natürlich die grundlegende Ordnung jedesmal eben in der Gestalt, in die sie infolge der verschiedenen im Laufe der Zeit gemachten Änderungen zur Zeit der Abschrift gekommen war, aufgenommen. Daher kommt es, daß die Texte derselben in manchem abweichen, und bis heute nicht sicher entschieden ist, welches der älteste Text, der der Regensburger von 1459 oder der ältesten Straßburger Ordnung ist. Dr. Jos. Neuwirth will den Text im Buch der Klagenfurter Unterhütte von 1628 als den alten Regensburger mit guten Gründen erweisen (die Satzungen des Regensburger Steinmetzentages im Jahr 1459, Wien 1888). Dr. Luschin von Ebengreuth führt hinwiederum manches an, das für den Text im Admonter Hüttenbuch spricht. Mir scheint der Thanner Text besonders beachtenswert, weil in ihm der religiöse Charakter der Brüderschaft ganz besonders heraustritt in einer Weise, wie es sicher der ursprünglichen Einrichtung ganz entsprechend ist, und weil hier, da die Thanner Hütte als im Elsaß befindlich von Straßburg besonders vollkommen unterrichtet sein konnte, auch das, was zum Gottesdienst für die Brüderschaft in Straßburg zu geschehen hatte, in einer Ausführlichkeit, wie ich es sonst nirgends gefunden habe, besprochen ist. Schon die Ordnung ist eine wesentlich von andern Texten abweichende. Um so mehr wäre eine Publikation dieser Abschrift zu wünschen, zu der mir selbst die Zeit leider fehlte. Noch mehr Varianten als die Texte der Ordnung selbst bieten naturgemäß die Verzeichnisse über die Meister und Gesellen, welche zuerst in den Jahren 1459—64 und etwas später jene Grundordnung mitberaten oder angenommen haben. Man kann bei manchem nur durch lokale Urkundenforschungen ermitteln, wie der Name ursprünglich gelautet haben muß. Wir müssen eben dabei wohl bedenken, daß das ursprüngliche Buch wie seine Abschrift durchaus in keine Hand als in solche von Mitgliedern der Brüderschaft kommen sollte und durfte, und daß diese Mitglieder, die die Abschriften besorgen sollten, mehr des Zeichnens als des Schriftenlesens kundig waren. Außer der Grundordnung der Brüderschaft ist als Ergänzung derselben (im Admonter Hüttenbuch natürlich noch nicht) in mehreren solchen Büchern beigegeben gewesen die kaiserliche Konfirmation der Ordnung von 1498, diese daher auch wiederholt auf Grund der oder jener Abschrift publiziert worden (von Heideloff, Janner). Dagegen ist die päpstliche Konfirmation der Brüderschaft durch den Legaten im Jahr 1502, soviel ich weiß, bisher nirgends veröffentlicht; sie findet sich in der Thanner Abschrift und im

Originalbuch der Konstanzer Unterhütte. Letzteres enthält dann noch zwar die Namen der Meister und Gesellen, welche auf dem Tag der Straßburger Hütte am 30. September 1515 die Unterhütten des Straßburger Gebiets geregelt haben, aber die Beschlüsse der Tagung selber nicht, weil sie schon in die Wiedergabe der Ordnung hinein verarbeitet sind. Die Beschlüsse von 1515 also sind uns, abgesehen von den Namen von 45 Meistern (38 von 1515, 7 von 1516), die ich in der Alemannia XIX, S. 177 ff. veröffentlicht und besprochen habe, und einer Reihe von Gesellen nur in der Thanner Abschrift genau erhalten.

(Fortsetzung folgt.)

Die Kanzel in der St. Andreas-Kirche zu Weißenburg a. Sand (Mittelfranken.)

Bei der in den Jahren 1891 und 92 ausgeführten Restaurierung der protestantischen St. Andreas-Kirche zu Weißenburg a. S. mußte eine Versetzung der Stein-Kanzel, welche die Jahreszahl 1566 eingemeißelt trägt, bewirkt werden, weil die bisherige Lage in Anlehnung an den ersten, nordwestlichen Pfeiler, vom Triumphbogen aus gerechnet, in dem 14,0 m hohen Mittelschiff (I) verschiedene Nachteile in sich schloß. Wie der Grundriß der alten Kanzel-Anlage zeigt, bot der Pfeiler selbst in seinen geringen Abmessungen, dazu geschwächt durch Hohlkehlprofile und Abrundung wegen der Wendeltreppe, keine günstige Rückwand für den Prediger; in Verbindung mit diesem Pfeiler lagen noch rückwärts die zwei einzigen, aus der spätgotischen Zeit erhaltenen Netzgewölbe des nördlichen Seitenschiffs in einer Höhe von 9,0 m, als Zeugen einer versuchten, aber wohl wegen der geringen Stärke von Mauern und von Pfeilern aufgegebenen Einwölbung aller drei Schiffe; auch die Ausnützung des großen, südlichen Raumes im schöngewölbten, 17,50 m hohen Chor mit Sitzplätzen ward nicht so sehr durch die Chorpfeiler, deren Axe mit derjenigen der Schiffspfeiler eine gebrochene Linie bildet, erschwert als vielmehr durch die Unverständlichkeit des auf der Kanzel gesprochenen Wortes daselbst. Diese Nachteile sind durch die Verlegung der Kanzel an den Triumphbogen (II) behoben worden, wobei einerseits der breite Nischenbogen im anliegenden Nebenturm mittelst Wandpfeiler und dreier Bogenstellungen vorne geschlossener gemacht wurde und in seiner Zumauerung die Rückwand für die Kanzel bot, und wobei anderseits durch diesen Eckpfeiler der Zugang zur Kanzeltreppe gebrochen werden mußte; durch den nicht zu ändernden Radius des alten Kanzelunterbaues und den festliegenden Turm-Eckpfeiler ward der Grundriß der neuen Anlage bestimmt, welcher das Einfügen eines inneren Wangenstückes und das Aufgeben des Antrittspfostens mit Stufen zeigt. Im übrigen sind die einfachen, aber interessanten Werkstücke der Kanzel unversehrt abgebrochen und wieder neu versetzt worden; mit einem leider! nicht zu entfernenden Ölfarbanstrich späterer Zeit. An Stelle eines nach Größe und Formengebung nicht genügenden Schalldeckels ist der gezeichnete ausgeführt worden. Neue Holzdecken in den drei Schiffen und die bedeutenden Holzflächen der neuen Emporen, selbst noch



hinter der Kanzel in halber Breite des nördlichen Seitenschiffs, haben bewirkt, daß jetzt, sogar bei Erhöhung des Mittelschiffs um 4,30 m das Gewünschte erreicht ist: die alte Kanzel von 1566 hat für die Predigtkirche, trotz großer, mittelalterlicher Choranlage, ihren richtigen Platz gefunden.

Nürnberg. H. Steindorff.

Altes und Neues vom Dom zu Schleswig.

Von Doris Schnittger.

(Schluß.)

Der fünfzig Fuß hohe Aufbau des Brüggemann'schen Altarschreins giebt in vierhundert unbemalten Figuren aus Eichenholz in zweiundzwanzig Feldern die Passionsgeschichte wieder, welche auch das zweite Altarwerk des etwa 1480 geborenen Meisters, in Segeberg, behandelt. Für das reiche Kloster zu Bordesholm (Holstein) 1521 vollendet, ist der Schrein 1666 vom Herzog Christian Albrecht, (dem Stifter der Kieler Universität) nach seiner Residenz übergeführt.

Die Predella enthält in vier Fächern Gruppen von symbolischer Beziehung auf das Herrenmahl: Abraham mit Melchisedek, Fußwaschung, eine altchristliche Agape (?), Passamahl. Diese vier Fächer sollen zweiundsiebzig Figuren enthalten und dabei sind sämtliche Gestalten einer Fächerausfüllung nur aus zwei Stücken Eichenholz herausgearbeitet. Aber die „Mache" ganz bei Seite gesetzt, es sind — und das zeigt sich am eindringlichsten beim Hauptfeld des Aufsatzkörpers, der Kreuzschleppung und Kreuzigung mit einer Volksmenge in Figuren größeren Maßstabes — es sind alles ausgeprägte Charaktergestalten, von denen nur die sich wiederholen, deren Typus portraithaft wollte festgehalten werden.

An einem rundlichen Gesimsgliede über der Predella läuft eine gotische Blätterranke von erstaunlich vollendeter Technik und zwanzig Fuß Länge hin. Im Körper des Riesenschreines, der sich darüber erhebt, beginnt die Leidensgeschichte oben links mit dem Judaskuß. Sie setzt sich in den folgenden fünf Feldern zur Linken fort, und läßt den Heiland im hohen Mittelfeld die Marterstraße aus dem Stadtthor weiter ziehen, bis wo, in der oberen Hälfte, die vollendete Kreuzigung dargestellt ist, bei der, über dem Gewühl von Feinden und Freunden, Engel das Kreuz umschweben. Die in leidenschaftlichem Schmerz am Kreuz hingestürzte, modisch gekleidete Maria Magdalena wirkt fast störend, während die Frauengruppe mit Johannes voll Würde ist, und wie darunter der hingesunkene Kreuzträger mit Simon von Kyrene, der Veronika u. s. w. anfaßlich schön. Die zur Rechten mit der Kreuzabnahme beginnenden und dem „ungläubigen Thomas" schließenden sechs Fächer bieten wohl als ansprechendstes eine Pieta mit dem wunderbar edlen Leichnam des Sohnes und „Christus in der Vorhölle".

In den Flügelaufsätzen des Triptyphons leiten Himmelfahrt und Pfingsten zum Abschluß aller Dinge über, der in dem Weltenrichter auf dem Friedensbogen großartigen Ausdruck findet. Hoch oben thronend, wirkt die Erscheinung dessen, der aus Leiden zur Herrlichkeit erhoben wurde, mächtig, weit in die Kirche hinein. Ringsum in dem hochstrebenden Fialenwerk der Bekrönung beugen sich vor ihm Paare von Einzelfiguren, während von schlanken Säulen herab großflügelige Engel von Sieg und Gericht posaunen. — Wie im untern Teil der Realismus seinen Triumph feiert, so hier oben die Er-

habenheit. Fast überall ist es die Vollkommenheit des gewollten Ausdruckes, die bei solcher Mannigfaltigkeit, welche Himmel wie Hölle einschließt, in Erstaunen setzt. Dazu kommt die Fülle reichsten architektonischen Schmuckes, welcher aber der Klarheit des Aufbaues keinen Eintrag thut, da er, zumeist in Gestalt fast spitzenartig zierlicher Baldachine sich innerhalb des Rahmenwerkes über die Gruppen hinlegt. Diese füllen in zwangloser Komposition die sehr tiefen Nischen aus, deren kräftige Schlagschatten den malerischen Eindruck erhöhen. Zu erwähnen sind noch zweiundvierzig ganz kleine biblische und legendarische Figürchen, die unter Baldachinen an den Seitenwänden der Fächer des Schreines eingefügt sind. — Zwei tüchtige Portraitfiguren von zwei Fuß Höhe — der Sage nach König Christian II mit Gemahlin — auf hohen, den Osterkerzenträgern ähnlichen Säulen neben dem Altar stehend, scheinen mit ihm entstanden zu sein.

Wie der Tisch des Hochaltars der alte geblieben ist, sollte auch die ganz unbefriedigende Einfassung des Podiums bleiben. Da stiftete ein schlichter, kernhafter Schlossermeister, der eine Anzahl Domthüren geliefert hatte, ein prächtiges neues Eisengitter, seiner eigenen Hände Arbeit. Keine Stiftung freut mich mehr! — Selbstverständlich fiel der Schmuck dieses Altartisches, wie des in der Vierung aus Stein neuerbauten liturgischen Altars uns Domfrauen zu. Schreiberin dieses, als langjährige Schülerin des „Christlichen Kunstblattes“ u. s. w. wurde sogar gestattet, die Zeichnungen für sämtliche Paramente zu entwerfen, welche in der Flensburger Diakonissenanstalt von geschulter Hand und von kunstgeübten Händen in der Gemeinde ausgeführt sind. Diese wetteiferten in Opferwilligkeit. Am Vierungsaltar werden nicht nur die Konfirmanden eingesegnet, auch sämtliche junge Geistliche des Landes erhalten hier die Weihe. Wir gaben der priesterlichen Stätte als Umschrift der Evangelisten-Zeichen, die einer alten Form des Berliner Gewerbemuseums entlehnt wurden, das Apostelwort „So bitten wir nun an Christi Statt“ u. s. w. Für die Zierformen war hier das so überaus biegsame und bequeme Romanische gegeben, unter möglichstem Anschluß an die Umgebung. Ein schönes altes Kruzifix wurde für diesen Altartisch hergestellt.

Ist selbst in evangelischen Kirchen, außer dem Altar für Kommunion, bei so großer Längenausdehnung noch ein zweiter für die Liturgie nötig, so wird doch immer eine Kanzel ausreichen. Ihre fünf Füllungen zeigen in sehr flachem Relief dennoch malerisch behandelte biblische Darstellungen. Reich mit holländischem Ornament geschmückte Säulenpaare sind über dem verkröpften Sockel an den Ecken angeordnet. Eine starke Säule trägt das reichgeschnitzte Ganze. — Auch in diesem Stück vertritt die Hauptkirche des Landes würdig ihre Schwestern in Stadt und Land, die nicht selten gleichwertige Kanzeln besitzen.

Gar nicht zu übersehen und wohl des Ansehens wert ist unser berühmter „Großer Christophor“, vier Meter hoch und, wie es heißt, mit fliegendem Mantel und Zubehör aus einem Stück Holz geschnitzt. Das Standbild des Heiligen, dem man im Lande, besonders in Pestzeiten, große Verehrung zollte, stand früher am Eingange, jetzt im nördlichen Chor. — Neben dem Riesen

sei ein kleinstes Holzfigürchen genannt: über dem Kanzelaufgang in der Thürbekrönung ein guter Hirte. — Im Oberstock des Kreuzganges wurde jetzt eine Kunstkammer eingerichtet zur Aufnahme von unbrauchbar gewordenen Schmuckstücken. Der Raum birgt viel versunkene Herrlichkeit. Was treuer Kunstfleiß schuf, zarte Liebe „für ewige Zeiten" stiftete, ist in Trümmern vom Sargschmuck u. s. w. zum Teil in edlem Gestein hier gesammelt. Auch lebensgroße, erbauliche Holzfiguren aus Kreuztragungs- und Kreuzigungsgruppen ließen sich nicht mehr herstellen. — Der Taufkessel aus Erz, neben dem Hochaltar, ist eine unschöne Stiftung von 1480. Die Kronleuchter sind tüchtige Arbeiten des siebzehnten Jahrhunderts, auch das Altargerät ist zum Teil nicht ohne Schönheitswert.

Ohne kirchliche Bedeutung, aber baulich und malerisch höchst interessant ist unser Kreuzgang, hier „Schwahl" genannt (aus dem Dänischen, gleich „kühler Gang"). Im vierzehnten Jahrhundert angelegt, hat er zwei Stockwerke gehabt, deren oberes, die Zellen der Vikare enthaltend, 1743 abgetragen ist. Von bedeutender Größe, legt er sich an die Nordseite des Langhauses, im Grundriß ein verschobenes Rechteck beschreibend, da der Ostflügel acht, der westliche sieben Gewölbejoche enthält. Die Außenwand des langen Nordganges ist so stark ausgewichen, daß nur die Strebepfeiler ihn halten. Hier, wie in der Ostwand führt ein Portal mit reichprofiliertem Gewände ins Freie. Der Restauration des Domes ging die des Kreuzganges voran, veranlaßt durch die vor zehn Jahren vom Baurat Hotzen hier unter der Tünche entdeckten Malereien. Die reichlich zwanzig Wandflächen den hohen Spitzbogenöffnungen gegenüber — die in den gartenartigen „Frithof" mit seinen großen Leichensteinen und Skulpturentrümmern führen — sind mit einem Zyklus biblischer Darstellungen bemalt. Dazwischen setzen die Gewölberippen (im Birnstab wie hier und im hohen Chor überall) auf verschiedenartigsten farbigen Konsolen, zum Teil mit tierischen Symbolgebilden, auf. Gut stilisiertes Rankenwerk umfaßt die Gewölbefelder, in denen sich — immer mit geschickter Ausfüllung des Raumes — eine seltsame Gesellschaft bewegt, in jedem Gewölbejoch noch anders, noch unkluger als im vorhergehenden: Affen, geflügelte Fische, langgeschweiftes Getier, aus allen Gattungen zusammengesetzt, mit scheußlichen Weiberköpfen auf langem Halse und vieles ähnliche. Stark ist das Jagen, vor allem das Bogenschießen vertreten und das Musizieren mit allem, was Lärm macht. Weibliche Figürchen, auf geschwänzten Wesen mit Riesenköpfen reitend, blasen die Flöte, hantieren mit Trommel, Harfe, Violine u. s. w. Das Kirchliche kommt dagegen voll zur Geltung bei der Wandmalerei, deren tiefer Ernst sich seltsam von der launigen Fabelwelt abhebt, die in den Gewölbezwickeln darüber sich hinzieht. War hier Farbenfülle, so sind die zum Teil figurenreichen Bibelbilder, welche die spitzbogigen Felder von drei bis vier Meter Höhe und Breite ausfüllen, in schlicht braunroten Umrißlinien ausgeführt. Vortreffliches romanisches Ornament bildet die Einfassung. Die Figuren stehen künstlerisch ziemlich auf dem Standpunkt der „Gemälde altdeutscher lyrischer Dichter" (von der Hagen), deren Verzeichnungen, ja Verrenkungen hier, bei oft herberen Formen an denselben Stellen wiederkehren. Sie haben denselben traditionellen gefälligen Faltenwurf,

dieselbe Art gefühlvoll zu sein; auch hier sind die Nebenpersonen oft zwergenhaft klein. Trotz der gewollten und ungewollten Karikaturen aber werden die Bilder ihrem Inhalt, innerhalb der hergebrachten Formen, gerecht. Durch Innigkeit der Empfindung wirkt das Ganze, wie befremdlich immer, in gewissem Grade erbaulich. Es ist derselbe Gang durch das Erdenleben Christi, den die kirchliche Kunst uns so oft gehen ließ, der hier auf der Westwand — Eintritt bei der Orgelempore — sieben Felder bis zur Taufe ausfüllt, dann die Nordwand für die Leidensgeschichte mit viel Unmenschen und Teufeln einnimmt und die Ostseite bis zum Weltgericht. Wie Olbers schon vorher an Wand und Decke vieles hatte ergänzen müssen, so an der letzten Wand, bis auf den Tod Mariä, alles von den Emausjüngern an. So erfreuen hier uns viele edle biblische Gestalten und Kompositionen, immer in Berücksichtigung der älteren, gebundenen und naiven Art, aber unter Umgehung der Zumutung, die kindische Unvollkommenheit nachzuahmen. Um jeden Irrtum auszuschließen, wurden die neuen Bilder gezeichnet mit A. Olbers 1891. An den schmalen Mauerflächen zu Seiten der Fensteröffnungen entdeckte man in der Malweise der Decke ausgeführte Apostel- und Prophetengestalten. Köstliche Architekturbilder aber bietet der Blick durch diese weiten Bogen, über den eingeschlossenen lichtgrünen Garten hinweg, aus dem Düster des Ganges heraus.

In kunstgesegneteren Landen wird man kaum verstehen, wie viel uns der Dom, unser „Ein und Alles", bedeutet. Und, wenn die frommen Brüder des Mittelalters vor Aufführung allzugroßer Kirchenbauten warnten, weil „etwas geheimer Stolzheit" sich hineinmische, so sagen wir Schleswiger dazu: „Jawohl, stolz sind wir auf unsern hohen Dom, nicht insgeheim, sondern recht offenkundig — aber so wie man auf eine geliebte Heimat stolz ist, die man sich auch nicht selbst gegeben hat — in Dankbarkeit." *)

Der Zwang zum stereoskopischen Sehen
und andere Kunstmittel der neuesten Malerei.

Es ist leichter, über die moderne Kunst den Stab zu brechen als sich über das, wodurch sie ihre unleugbare Anziehungskraft ausübt, klar zu werden. Was hiezu an unreinen Mitteln mitwirkt, wird das „Christliche Kunstblatt" nie beschönigen oder entschuldigen, was aber daran einen wirklichen Fortschritt des Könnens in der Malerei bedeutet, das verdient dem Verständnis und der Teilnahme auch unserer Leser näher gerückt zu werden.

Hiezu gehört in erster Linie die vortreffliche perspektivische Wirkung, die ein gut gemaltes modernes Gemälde von der bis vor zehn Jahren bei uns üblichen Kunst unterscheidet. Wie „aufgeklebt" erscheinen die Figuren bei den Düssel-

*) In den vorhergehenden Abschnitten dieses Aufsatzes sind einige sinnstörende Druckfehler stehen geblieben, die hiemit nachträglich verbessert seien: 1895 S. 184, Z. 14 v. o. muß es heißen: Lübkes „deutsche Renaissance", Z. 16 v. u. J. Bink, Z. 11 v. u. ist statt „und" ein Komma zu setzen, S. 156, Z. 21 v. o. lies Rimbert, Z. 22 streiche Heaswick, S. 159, Z. 9 v. o. lies Irene, S. 171, Z. 21 v. u. lies greisenhaft, Z. 17 von statt an.



dorfern, wie „ausgeschnitten" die Berge und Bäume bei den alten Vedutenlandschaften! Ja auch bei Piloty und seinen Schülern muß man den guten Willen mitbringen, zu glauben, daß die dargestellten Dinge wirklich in einem Raume vor sich gehen, so flach stellen sich die Figuren dar, so ohne Tiefe die Schatten. Es ist, als ob diese Kunst harmlos und gutmütig die Abbildungen der Dinge vor dem Beschauer ausbreite und es ihm überlasse, sich aus ihnen selbst ein Bild mit räumlicher Vertiefung, mit Luft und Licht und Schatten zurechtzumachen. Ganz anders ein moderner Franzose! Ehe der Beschauer erkannt hat, was eigentlich auf dem Bilde dargestellt ist (was freilich oft bedenklich schwer hält und noch häufiger die aufgewendete Mühe gar nicht lohnt), ist er von dem Raumgefühl, welches von dem Bilde ausgeht, gefangen genommen, er spürt die Tiefe des Raumes, das Verdämmern der Lichter nnd Schatten im Hintergrund, er atmet die Luft, die darin webt.

In wiefern zu diesem eigenen Reiz die ganze Art der Beleuchtung mitwirkt, die man „Freilicht" nennt, haben wir früher (Chr. Kunstbl. 1895, S. 18 ff) berührt, heute möchten wir darauf hinweisen, wie wesentlich hiebei der Zwang zum stereoskopischen Sehen ist, der durch ganz bestimmte Veranstaltungen bei diesen Bildern auf den Beschauer ausgeübt wird.

Welche Bedeutung es hat, daß wir die Gegenstände mit zwei Augen anblicken, darf bei dem Leser wohl als bekannt vorausgesetzt werden. Jedes einzelne Auge für sich hat die Einrichtung, die wir in der Camera obscura künstlich nachbilden, und wirft auf die Netzhaut ein Bild der Außenwelt, wie der photographische Apparat auf die lichtempfindliche Platte. Die auf diese Weise in beiden Augen entstehenden Bilder sind nicht gleich, da ja die Augen den Gegenstand nicht vom nämlichen Punkt aus „aufnehmen." Je näher der Gegenstand vor dem Gesicht sich befindet, desto größer ist die Verschiedenheit der Bilder, die sich in beiden Augen von ihm bilden. Man kann sich hievon durch den einfachsten Versuch leicht überzeugen. Stellt man sich einem regelmäßig gestalteten Körper mit scharfen Kanten gegenüber und schließt nach einander zuerst das eine, dann das andere Auge, so erstaunt man über die Verschiedenheit der Anschauungsbilder, die sich in dem einen und anderen Falle ergeben. Dadurch nun, daß in der einheitlichen Anschauung eines Gegenstandes die zwei in den beiden Augen entstehenden Bilder vereinigt werden, erscheint er plastisch, rund. Denn jedes der beiden Augen sieht außer der dem Beschauer zugekehrten Vorderfläche des Gegenstandes noch ein Stück der auf seiner Seite befindlichen Seitenfläche und indem die Seitenflächen rechts und links zugleich gesehen werden, erscheint der Gegenstand als stereometrischer Körper, nicht bloß als ebenes Bild in der Fläche. Bekannt ist ja auch, daß im Stereoskop diese körperhafte Anschauung künstlich herbeigeführt wird, indem beiden Augen von demselben Gegenstand zwei Abbildungen getrennt vorgeführt werden, die von einem ein klein wenig verschiedenen Standpunkt aus aufgenommen sind.

Dies ist nun ein künstlicher Zwang zum stereoskopischen, körperhaften Sehen. Giebt es auch einen künstlerischen Zwang derart? Wir glauben in der That einen solchen als wesentlichen Faktor bei der eigenartigen Raumwirkung

guter moderner Bilder nachweisen zu können. Betrachten wir an einem solchen eine Figur oder einen Baum, die im Vordergrund dargestellt sind und vergleichen sie mit einem ähnlichen Gegenstand auf einem nach älterer Technik gemalten Bilde. Bei dem letzteren ist die Beleuchtung so angeordnet, daß das Licht von vorn, d. h. von der Seite des Beschauers auf den Gegenstand fällt. Hiebei ist es für die plastische Wirkung des Gegenstandes günstiger, wenn die Lichtquelle nicht dem Gegenstand gerade gegenüber angenommen ist, sondern etwas seitwärts von ihm, so daß die eine Seite von dem auffallenden Licht direkt beleuchtet ist, während sich die andere Seite im Schatten befindet. Es ist dies die Art, wie wir herkömmlicherweise jeden Zeichenschüler anleiten, den zu zeichnenden Gegenstand in „Seitenlicht“ aufzustellen, weil er dadurch sich „wirkungsvoller“ präsentiert. Anders bei einem Freilichtbild. Hier ist die Beleuchtung so angeordnet, daß das Licht den Gegenstand von hinten trifft, so daß er nicht wie bei der früheren Technik seine beleuchtete, sondern seine beschattete Seite dem Beschauer zukehrt. Und zwar trifft ihn das Licht gerade von hinten, so daß die dem Beschauer zugekehrte Seite gleichmäßig beschattet ist und beide Ränder rechts und links gleichmäßig heller erscheinen. Gerade an den französischen Freilichtbildern der letztjährigen Sezessionsausstellung in München war diese Anordnung regelmäßig zu bemerken. Welche Bedeutung hat dieselbe für das Sehen mit zwei Augen? Wir müssen uns dabei deutlich machen, daß jedes Auge ganz von selbst vom Licht angezogen sich auf die helleren Partieen des dargestellten Gegenstandes richtet, beziehungsweise nach einer Wanderung über das Ganze immer wieder zu ihnen zurückkehrt. Ein nach der älteren Weise gemalter Baum im Vordergrund eines Bildes zeigt an der einen Seite und nur an dieser das höchste Licht; diese Partie wird also für beide Augen der Hauptanziehungspunkt sein. Da sich nun beide Augen auf dieselbe Partie des Gemäldes einstellen, erzeugen beide auch dasselbe Bild auf der Netzhaut. Die Kombination beider Netzhautbilder ergiebt darum nichts Neues; eine solche Darstellung wirkt wesentlich gleich, ob ich sie mit einem oder mit zwei Augen betrachte. Anders bei der modernen Anordnung. Befindet sich der Baumstamm mit seinen zwei hellen Rändern dem Beschauer gerade gegenüber, so wird jedes Auge sich von dem auf seiner Seite befindlichen hellen Rande zunächst und am meisten angezogen fühlen. So klein der Abstand zwischen beiden Rändern ist, der Fixationspunkt zwischen beiden Augen ist doch ein verschiedener, und demzufolge sind auch die Bilder, welche die beiden Augen auf die Netzhaut werfen, nicht identisch; sie sind verschieden, wie die Bilder, die beim Sehen eines wirklichen Gegenstandes im Auge entstehen, sie müssen kombiniert werden — der Zwang zum stereoskopischen Sehen ist vorhanden.

Zwang ist jedoch immer unangenehm; die Kombination zweier verschiedener, aus den beiden Augen kommender Bilder erfordert eine sinnlich-geistige Anstrengung, die der menschliche Sehapparat nur auf sich nimmt, wenn er auch hiezu wieder gezwungen wird. Dies führt auf ein anderes Kunstmittel der neuen Malkunst. Das menschliche Auge sieht bekanntlich nicht alle Gegenstände, die sich vor ihm befinden, gleich scharf; die Sehlinse im Auge giebt nur von den

Dingen ein scharfes Bild, die sich in der ihrem Brechungsverhältnis entsprechenden Entfernung von ihr befinden; was näher oder ferner sich befindet, wird nur undeutlich gesehen. Wie sehr dies der Fall ist, wird uns für gewöhnlich nur deshalb nicht bewußt, weil das Auge zugleich die Fähigkeit hat, die Linse auf verschiedene Entfernungen einzustellen, sich zu akkomodieren, wie der Kunstausdruck lautet, und daß es dies fortwährend thut, ohne daß es uns bewußt wird, je nachdem sich das Interesse auf einen näheren oder ferneren Gegenstand richtet. Hievon macht die moderne Malerei Gebrauch, indem sie nur denjenigen Gegenstand deutlich malt, auf den sich nach der Absicht des Künstlers das Auge einstellen soll, also um bei unserem obigen Beispiel zu bleiben, den Baumstamm; der Boden, der vor ihm etwa sichtbar ist, der ganze Hintergrund wird nur angedeutet, ganz in der Weise, wie beim Sehen von wirklichen Gegenständen alle Teile des Gesichtsfeldes außer denjenigen des deutlichen Sehens erscheinen. Die „Klexmanier", um deren willen die moderne Kunst so verschrieen ist, hat also ihren guten künstlerischen Grund, wenn auch freilich manche Maler gerade diese Seite der modernen Technik in unnötiger Weise übertrieben haben. Die letzten Jahre haben aber hierin eine entschiedene Besserung gebracht. Begreiflich ist es, wenn ein Auge, das von der früheren Malweise gewöhnt war, auf der ganzen Bildfläche alles fein säuberlich und deutlich dargestellt zu sehen, vor einem solchen Bilde irre wird und erst allmählich es lernt, der Absicht des Künstlers zu folgen und das Bild auf die Weise zu sehen, durch welche die bestimmte malerische Wirkung erreicht wird.

Diese ist in unserem Falle zunächst diejenige, beide Augen zum Fixieren und damit den Beschauer zum stereoskopischen Sehen des Baumstamms zu zwingen. Erreicht wird aber zugleich noch etwas Weiteres. Durch das stereoskopische Sehen erscheint der Baumstamm körperlich-plastisch, dadurch, daß das Auge sich auf ihn allein einzustellen gezwungen wird, erscheint er frei im Raum, der undeutlich gemalte Hintergrund weicht zurück, d. h. scheint so weit vom Auge entfernt, daß es ihn nur verschwommen sieht, der in groben Strichen nur angedeutete Vordergrund erscheint dem Beschauer so nahe, daß das auf mittlere Entfernung eingestellte Auge über ihn wegsieht. Daher kommt es, daß derartige scheinbar nachlässig gemalte Bilder eine ganz andere Raumwirkung hervorbringen als die sorgfältigst ausgetüpfelten Bilder der älteren Manier, daß sie den Beschauer förmlich in den dargestellten Raum versetzen.

Diese Wirkung läßt sich aber noch steigern, wenn dem Künstler nicht bloß daran liegt, einen Gegenstand im freien Raum, sondern zugleich den freien Raum selbst zur Anschauung zu bringen. Lehrreich war hiefür auf der letzten Secessions-Ausstellung in München ein Bildchen von Besnard, das nicht viele Besucher angezogen hat, denn es war dem Gegenstand nach unbedeutend, scheinbar nachlässig und in unmöglichen Farben gemalt; es hieß „ein arabischer Pferdehändler."*) Vor einer weißen Mauer erschien darauf ein Reiter in arabischem

*) Gegenwärtig in Stuttgart auf der zweiten internationalen Gemäldeausstellung; nicht günstig aufgehängt.

Kostüm, ein zweites vorantrabendes Pferd am Zügel führend. Dieses vordere Pferd war in der bisher bezeichneten Weise behandelt, nur daß es selbst auch wenig deutlich, wie für indirektes Sehen bestimmt, wenn auch deutlicher, als die übrigen Gegenstände des Bildes gemalt war. Dabei ergab sich, daß es selbst nicht die hellsten Farbentöne im Bild aufwies, sondern das hintere Pferd links, auf dem der Reiter saß, sowie symmetrisch dazu rechts eine am Boden kauernde Frauengestalt und eine in der Mauer befindliche rotbraune Thüre. Diese zogen also durch ihre hellen Farbentöne die Augen mehr an, zeigten sich aber andererseits bedeutend ungenauer, verschwommener gemalt als jenes vordere Pferd. Richtig sah man das Bild, wenn das linke Auge sich zwischen den beiden Pferden, das rechte zwischen dem zweiten Pferd und der Thüre so bewegte, daß alle diese Gegenstände nur indirekt gesehen wurden. Da trat auf einmal das vordere Pferd als in richtiger Akkomodation gemalt vollständig plastisch heraus, das hintere Pferd bezeichnete den Vordergrund, die Thüre den Hintergrund, vom Ganzen aber erhielt das Auge den Eindruck des vollkommen freien Raumes. Wenn die Augen also die vom Maler beabsichtigte Stellung einnahmen, so blickten sie scheinbar in die leere Luft und der Beschauer hatte nur das Gefühl, daß sich rechts und links in derselben die beiden Pferde sowie die Thüre befänden. Die leere Luft selbst, der freie Raum als solcher war auf diese Weise wunderbar zur Anschauung gebracht.

Eine Landschaft, in deren Vordergrund ein Baumstamm steht (unser obiges Beispiel) gewinnt dieselbe Wirkung, wenn der Baum sich nach oben in zwei Äste gabelt, die in der beschriebenen Weise behandelt sind. Im Glaspalast in München befand sich letztes Jahr eine Darstellung der Enthauptung Johannis des Täufers (Chalon, Salome) — allerdings ein Gemälde, bei dem der biblische Stoff zur Darstellung einer algierischen Haremsscene mißbraucht war. Auf den ersten Anblick schien es oberflächlich gemalt, Gestalten und Raum ohne plastische Wirkung — die meisten Besucher wendeten sich deshalb unbefriedigt von ihm ab, was in Anbetracht der Art seiner Darstellung nur erfreulich war. Trotzdem war es vortrefflich gemalt. Sobald man es so ansah, daß die Augen auf die Mitte zwischen dem Henkersknecht und der Tochter der Herodias gerichtet waren, so daß jener in das indirekte Sehfeld des linken, diese in dasjenige des rechten Auges trat, vertiefte sich der Raum und traten die Gestalten frei in ihm stehend meisterlich plastisch heraus. —

Es wird gelten, bei der Beurteilung der modernen Kunst das Kind nicht mit dem Bade auszuschütten, was sich an tüchtigem künstlerischem Können in ihr findet, zu erkennen und womöglich dazu zu helfen, daß es in den Dienst dessen gestellt werde, was wahrhaft darstellungswürdig ist. J. M.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. April 1896. Achtunddreißigster Jahrgang. Nr. 4.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Kirche und Synagoge in der kirchlichen Kunst des Mittelalters.*)

An Portalen unsrer gotischen Dome, aber auch zuweilen schlichter Pfarrkirchen erscheinen vielfach in dem Skulpturenschmuck, meist in Gesellschaft der klugen und thörichten Jungfrauen, zuweilen auch mit den das Credo bezeugenden Aposteln und Propheten (Dom zu Bamberg) oder mit anderen einzelnen Propheten und Aposteln (Dom zu Straßburg, Liebfrauenkirche zu Trier), auch allegorischen Gestalten (Dom zu Worms) zusammengestellt, immer zu den Seiten von Reliefdarstellungen entweder des Weltgerichts oder der die andere Seite der Vollendung aller Dinge bezeichnenden Krönung der Braut des himmlischen Königs

*) Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnisse erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Eine kunsthistorische Studie von Dr. Paul Weber. Mit 10 Abbildungen in Lichtdruck und 18 Textbildern. Stuttgart, Verlag von Ebner u. Seubert (Paul Neff) 1894. III und 152 S. 8⁰. 4 M.

(der Maria), zwei durch besondere Beigaben ausgezeichnete weibliche Figuren: die eine hochaufgerichtet, eine Krone auf dem Haupte, eine flatternde Fahne mit dem Kreuze in der Rechten und in der Linken den Kelch — die andere in sich zusammenbrechend, die Augen verbunden, die Krone vom Haupte sinkend, mit der Rechten eine zerbrochene niederstürzende Fahne, mit der kraftlos herabhängenden Linken die ihr entgleitenden Gesetzestafeln haltend. Dagegen auf zahlreichen Glas-, Wand- und Miniaturmalereien, Elfenbeinschnitzwerken und sonstigen Erzeugnissen der Kleinkunst erscheinen dieselben beiden Gestalten unter dem Kreuze, die gekrönte von der rechten Seite her zu dem Gekreuzigten herantretend, um in ihrem Kelche das Blut aus der traditionell auf dieser Seite seines Körpers angebrachten Seitenwunde aufzufangen, die andere mit der entfallenden Krone und zerbrochenen Fahne, häufig statt der Gesetzestafeln ein (Opfer-)Messer und ein Opferlamm oder dessen Haupt haltend steht zur Linken des Gekreuzigten, vor ihm ohnmächtig zusammenbrechend oder sich in Haß und Verachtung von ihm abwendend. Es sind das die wohlbekannten Verkörperungen der Ecclesia und der Synagoge, der gläubigen christlichen Kirche und des ungläubigen Judentums, und zwar nicht nur der durch das Todesopfer Christi aufgehobenen alttestamentlichen Gesetzes- und Opferanstalt, oder des Judenvolkes, das durch seine Verwerfung damals Christum an das Kreuz gebracht hat, sondern des der siegreichen Kirche gegenüber noch immer in seinem Unglauben beharrenden und doch unterdrückten mittelalterlichen Judentums.

Seit Langem sind diese beiden Gestalten von der kirchlichen Altertumsforschung, die sich mit Darlegung und Deutung der Bilderkreise des kirchlichen Mittelalters beschäftigt, mit Vorliebe betrachtet und erörtert worden. Nunmehr hat ein jüngerer Kunstforscher in der unten genannten Schrift sie zum Gegenstande einer besonderen umfangreichen Untersuchung gemacht. Und zwar bieten sie ihm eine willkommene Gelegenheit, um an ihnen unter kritischer Sichtung der früheren Litteratur als an einem scharf begrenzten Beispiele das Verhältnis des geistlichen Schauspiels zur kirchlichen Kunst und ihre gegenseitige Beeinflussung anschaulich und eingehend darzulegen. Nämlich unter den drei „Quellen der Kunstdarstellungen des Mittelalters“ — um diesen von A. Springer eingeführten Ausdruck beizubehalten — der Liturgie mit ihren Lektionen und Hymnen, der Predigt und den Mysterienspielen, glaubt er den letzten noch einen viel stärkeren und in viel ältere Zeit, als man bisher angenommen, nämlich bis in die karolingisch-ottonische zurückreichenden Einfluß zusprechen zu sollen. Sein Thema spricht er Seite 8 dahin aus: „So wird es sich wohl immer mehr bestätigen, daß das kirchliche Schauspiel in sehr vielen Fällen die Grundlage für die Auswahl und Zusammenstellung des Portalschmuckes, namentlich der gotischen Kathedralen ist, ja daß die Skulpturen an den Außenseiten der Kirche, ebenso wie an manchen Orten die Malereien des Innern, oft nur eine getreue Wiedergabe der Scenen sind, die soeben auf der Bühne im Innern der Kirche oder auf dem Platze vor derselben vor den Augen des Beschauers sich entfalteten.“ Man müsse sich allerdings hüten damit über das Ziel hinauszuschießen und die „im Mittelalter so ungeheuer wichtige Tradition“ der Darstellungsweise vieler Bilderkreise aus den Augen zu

lassen. „Gerade für das vorliegende Thema aber," sagt er jedoch, „scheint mir der direkte Einfluß durch das Schauspiel außer Zweifel zu stehen."

Dem entsprechend läßt nun der Verfasser mittelst einer bis in die entlegensten Einzelheiten eindringenden Untersuchung einerseits die Entwickelung des geistlichen Spiels vom Streit der Kirche und Synagoge an unserem Auge vorüberziehen von den nach seiner Annahme ersten Anfängen in einer liturgischen Vorlesung mit verteilten Rollen der im Mittelalter fälschlich dem Augustinus beigelegten altercatio Ecclesiae et Synagogae und des dem Augustinus ebenfalls im Mittelalter fälschlich beigelegten sermo contra Paganos, Judaeos et Arianos de Symbolo — aus welchem letzteren sich das in noch weit höherem Maße das kirchliche Schauspiel wie die bildlichen Darstellungen in den Kirchen durchziehende „Prophetenspiel" entwickelt habe — bis in die letzten Ausläufer der zu rohen Possen entarteten Fastnachtsspiele und der Fronleichnamsaufzüge des ausgehenden fünfzehnten und beginnenden sechzehnten Jahrhunderts. Und daneben zeigt er uns die entsprechende Entwickelung in der Denkmälerwelt des Abendlandes und den ganz wenigen vorhandenen Spuren in der byzantinischen Kunst. Hiebei ist die altchristliche und byzantinische Kunst, die von Anfang an wenig Ausbeute versprochen, dennoch höchst sorgfältig durchforscht. Von einer Reihe von Elfenbeintafeln, vermutlich des zehnten Jahrhunderts,*) auf welchen er eine unterhalb des linken Kreuzarmes mit der Ecclesia in Verhandlung befindliche sitzende weibliche Figur mit Mauerkrone, die man bisher meist als das römische Reich oder die Heidenwelt gedeutet hatte, als ältere Gestaltung der Verkörperung der Synagoge in Anspruch nimmt, führt er uns bis zu dem letzten bekannten Beispiele dieser Darstellung, einem Holzschnitte vom Jahre 1600, überall gegenseitigen Beziehungen und Beeinflussungen nachspürend, um dann das Ergebnis seiner Untersuchung in folgenden Sätzen zusammenzufassen (S. 137): den hervorragenden Platz an den Kirchenportalen konnte man den beiden Gestalten nur dann und da einräumen, wo sie „populär" waren. „Populär aber konnten die Personifikationen der Kirche und Synagoge nur werden durch das geistliche Schauspiel. Denn die Anregungen zu ihrer Darstellung aus der Liturgie, aus den Hymnen, aus patristischen Schriften und Predigten waren der ganzen römischen Kirche gemeinsam und sind doch in ihrer Lebensäußerung und Verbreitung abhängig von anderen Bewegungen, bringen es auch nur zur Verkörperung in Werken der Kleinkunst, in Miniaturen, Elfenbeinen, Emailgeräten, Stickereien, höchstens hie und da in Glasfenstern und Altarbildern — populär wären unsere beiden Gestalten durch sie nie geworden. Nur dann und da, wo die Begriffe Ecclesia und Synagoge nicht mehr bloß in lateinischer Sprache am Altar erklangen, sondern wo sie als lebendige Wesen von Fleisch und Blut zum Volke und in der Sprache des Volkes redeten, da durften sie auch als mächtige Steingestalten heraustreten an das Portal des Gotteshauses und herabschauen auf Volk und Stadt."

*) Hierbei hat sich der Verfasser für die Kunstgeschichte das Verdienst erworben, die Existenz einer eigentümlichen, in Metz angesiedelten Elfenbeinschnitzerschule des zehnten Jahrhunderts nachzuweisen und ihre bezeichnenden Eigentümlichkeiten darzulegen.

Nun wird ja niemand in Abrede stellen, wie sehr das geistliche Spiel — wo es wirklich ausgeführt wurde — dazu beitragen mußte die beiden Allegorien zu jedermann aus dem Volke wohlbekannten lebendigen Gestalten zu machen. Ebenso wird niemand verkennen, daß bei manchen kirchlichen Denkmälern in Bezug auf unsre Figuren die Anlehnung an die Einrichtungen der Schaubühne ganz sichtbar ist, wie z. B. auf dem bekannten Altaraufsatzgemälde aus der Wiesenkirche zu Soest im Berliner Museum. Aber bei aller Anerkennung seiner überaus gründlichen und scharfsinnigen, mit Aufgebot eines ganz staunenswert reichen litterarischen und Denkmäler-Materials durchgeführten Untersuchungen, welche namentlich auch den Zusammenhang der Verbreitung unserer beiden Figuren mit der Entwickelung des Judenhasses und der Judenverfolgungen des Mittelalters in überzeugendes Licht setzen*), kann man sich dennoch des Eindrucks nicht erwehren, daß der Verfasser im feurigen Eifer für sein Thema doch wohl ein wenig über das Ziel hinaus geschossen hat. Zunächst ist nicht einzusehen, aus welchen Gründen für die Anbringbarkeit der beiden Gestalten an den Portalen andere Gesichtspunkte hätten zur Geltung kommen müssen, als für ihre Verwendung an anderen Stellen der Kirchen und an anderen kirchlichen Kunstwerken. Sodann hätte der Verfasser sicherlich den Nachweis führen müssen, was für besondere Züge denn in der ganzen Art der Erscheinung beider Figuren gerade an den Portalen bemerklich wären, durch welche sie sich von der an anderen Stellen unterschiede, und welche sich schlechterdings nur daraus erklären ließen, daß dem bildenden Künstler die Erinnerung an die bei den Aufführungen des geistlichen Spiels gesehenen Gestalten maßgebend vor der Seele geschwebt hätte. Solchen Beweis aber hat er nirgends geführt, nicht einmal in Bezug auf den Platz, den die beiden Figuren einnehmen, denn dieser ist in Wirklichkeit je nach den örtlichen Raumbedingungen oder nach der Absicht der Bilderreihen, in denen sie erscheinen, außerordentlich verschieden. Sehr oft ruft er allerdings aus, daß ganz sichtlich bildliche Darstellungen nur Nachahmungen des auf der Bühne geschauten Vorganges seien. Aber diese Fälle beziehen sich durchgehends gerade nicht auf Portalskulpturen, sondern auf Miniaturmalereien und sonstige Werke der Kleinkunst.

Man darf wohl eher den Spieß umkehren und sagen: Die Darstellung der beiden Frauen auf der Mysterienbühne knüpfte ganz natürlich an die Vorstellung an, welche dem Volke von den Portalskulpturen und anderen kirchlichen Kunstwerken her ganz geläufig war, und für welche es ja ausdrückliche Vorschriften gab, wie sie z. B., was Verfasser selbst anführt, von Albertus Magnus aufbewahrt sind. Verfasser sagt auch selbst S. 87, was man zur besseren und ausführlicheren Charakterisirung der beiden Persönlichkeiten im Bühnenspiel gebrauchte, „knüpfte wohl am besten an etwaige schon vorhandene bildliche Dar-

*) Man darf doch auch dies nicht zu sehr pressen. Bemerkenswert ist es zum Beispiel, daß ein nach einer der grausigsten Judenverfolgungen und, wie ausdrücklich inschriftlich bezeugt ist, an Stelle einer zerstörten Judengasse 1377 errichtetes Denkmal wie die Liebfrauenkirche zu Würzburg in seinem überreichen Schmuck des Äußeren wohl die Apostel und allerhand Propheten und Heilige, auch Adam und Eva, aber Kirche und Synagoge nicht aufzuweisen hat.

stellungen, welche von anders woher kopiert, oder durch liturgische und hymnologische Stellen angeregt waren." Und zur Annahme solch eines umgekehrten Verhältnisses mag man sich um so mehr berechtigt fühlen, als die sämtlichen Bühnenspiele mit dem Streitgespräch der beiden Frauen, welche der Verfasser auszuführen vermag, mit Ausnahme von zweien, erst der zweiten Hälfte des vierzehnten, bezw. des fünfzehnten Jahrhunderts, ja dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts angehören, Zeiten also, denen die kirchlichen Denkmäler längst vorangegangen waren. Diesem auffälligen Umstande gegenüber meint der Verfasser allerdings wiederholentlich, es müsse bisher noch unbekannte Bearbeitungen des Bühnenspiels aus älterer Zeit geben. „Unmöglich," ruft er S. 69 aus, „können alle die zahlreichen Fassungen des Themas aus dem hohen Mittelalter verloren gegangen sein." Angesichts der höchst bedenklichen Erscheinung, daß die in den Portalskulpturen die Regel bildende Verknüpfung der Kirche und Synagoge mit dem Weltgericht in keinem der bezüglichen Dramen vorkommt, bemerkt er S. 105: „und doch muß gerade hier der Antisemitismus des Mittelalters besonders üppig emporgeblüht sein." Und so erklärt er es für sehr gut möglich, an der Hand der vorhandenen Denkmäler Lücken der litterargeschichtlichen Überlieferung auszufüllen. S. 94 heißt es geradezu: „Aus diesen Bildern lassen sich für das Auftreten der Kirche und Synagoge und ihre Verknüpfung mit den verschiedensten Scenen des Passionsspiels ganze Dramen wieder herstellen, welche bis jetzt litterarisch verloren scheinen." Indessen mit der Voraussetzung solcher unbekannter Größen läßt sich kein geschichtlicher Nachweis führen. In Wirklichkeit mag es sich wohl so verhalten haben, daß die Kleriker, welche die geistlichen Spiele verfaßten und aufführten, und diejenigen, welche den bildenden Künstlern ihre Aufträge und Programme gaben und zwar zum großen Teile sehr ins Einzelne gehend, beide von denselben litterarischen Quellen und Autoritäten abhängig waren, bis sich stehende Typen der Überlieferung herausgebildet hatten, die einer solchen litterarischen Nachhilfe gar nicht mehr bedurften. Und da wird man doch immer wieder auf die scholastisch-asketische Litteratur zurückgreifen und in dieser der Predigt eine viel einflußreichere Stelle zuerkennen müssen, als der Verfasser es thut. Er meint allerdings S. 6, in dieser Frage habe wohl Kraus die endgültige Entscheidung getroffen mit seiner Bemerkung, „nicht sowohl die Predigt als die Liturgie mit ihren Gebetsformeln, ihrer Auswahl und Verwendung der Psalmen und der biblischen Lesestücke ist eine Hauptquelle zur Erklärung der mittelalterlichen Kunstvorstellungen." Indessen dies „nicht sowohl — als" von Kraus ist kein richtig gestellter Gegensatz, sofern es sich um das Verständnis der Laien und besonders der bildenden Künstler für die ihnen gestellten Aufgaben handelt. Führt doch der Verfasser selbst S. 7 aus Linsenmayer's Geschichte der Predigt den sehr treffenden Satz an: „Erklärung liturgischer Gebräuche, namentlich Erklärung des heiligen Meßopfers, Einführung in das Verständnis des Kirchenjahres ist in den Predigten gar nichts so Seltenes." Das brauchte ja gerade der Laie, um die in fremder Sprache ihm entgegenklingenden Teile der Liturgie mit persönlicher Teilnahme zu begleiten. Und dazu bedurfte es nicht erst des geistlichen Schauspiels. Man weiß doch heutzutage, daß die Predigt im Mittel-

alter gar nicht etwas so Seltenes war, als man früher annahm, am allerwenigsten in den Zeiten der Entstehung der meisten hierher gehörigen Denkmäler, in denen es bereits Predigerorden gab und man allmählich in größeren Städten neben dem Meßklerus auch eigene „Prediger" anzustellen begann.

Meinungsverschiedenheiten über einzelne Denkmäler sowohl der Litteratur, als der bildenden Künste, wie sie bei dem so weitverzweigten und vielfach dunkeln Gebiet nicht fehlen können, zu erörtern, ist hier nicht die geeignete und geräumige Stelle. Nur auf ein Beispiel möchte ich Bezug nehmen. Bei dem eschatologischen Mysterienspiel vom Antichrist kommt der Verfasser auf das Fastnachtsspiel „von dem Herzogen von Burgund" zu sprechen, in welchem, nachdem der falsche Messias durch das Glücksrad, welches er angerufen hat, und durch die Sibylle entlarvt ist, folgende Strafe erfolgt: die Rabbiner, in deren Begleitung er aufgetreten ist, werden an die Euter einer Sau gelegt und stoßen jeder ein anderes Wehgeheul aus, der Messias selbst aber wird unter fortwährendem Geschrei peita, peita, peita unter den Schwanz der Sau gesteckt. Und hierzu sagt der Verfasser S. 105: „Diese Scene ist in einem bekannten Judenspottblatte des fünfzehnten Jahrhunderts im Holzschnitt und in zahlreichen Skulpturen an deutschen Kirchen, wofür Otte (Handbuch I, 494) elf Beispiele anführt, verewigt worden." Diese Zahl ließe sich jetzt um ein nicht Unbeträchtliches vermehren, was aber die Hauptsache ist: das Verhältnis wird wohl gerade das umgekehrte sein, daß vielmehr das burleske Fastnachtsspiel diese Scene dem längst wohlbekannten und weitverbreiteten Kirchenrelief entlehnt hat. Denn dies hat durchaus keine eschatologische Beziehung, sondern ist lediglich Verhöhnung des gegenwärtigen Judentums, wie aus den Beischriften jenes Holzschnitts (vergl. Schreiber, Manuel II N. 1961) erhellt. Übrigens mag bei dieser Gelegenheit auf eine hierher gehörige, dem Verfasser wohl nicht bekannt gewordene Variante der Darstellung des Kampfes zwischen Kirche und Synagoge aufmerksam gemacht werden. Sie befindet sich an einer Seitenwange des Chorgestühls im Dome zu Erfurt. Da sprengt unten ein Ritter, der im Schilde einen Fisch führt, mit eingelegter Lanze gegen einen auf einer Sau ihm entgegenreitenden Juden an — siehe die ziemlich ungenügende Abbildung in den Bau- und Kunstdenkmälern der Provinz Sachsen, Heft XIII Fig. 29 zu S. 101.

Zu dem bewundernswert reichen vom Verfasser beherrschten Denkmälervorrat sei es gestattet aus dem deutschen Gebiete eine kleine Nachlese hinzuzufügen. Außer den nach S. 137 f. dem Verfasser bekannten Portalskulpturen kommen in Betracht die am Prachtportale des Doms zu Erfurt, am Westportale des Domes zu Wetzlar und am Portale der Marienkirche zu Osnabrück (hier in Erneuerungen, die verwitterten Originale im Museum daselbst), die beiden letzteren deswegen besonders beachtenswert, weil sie nebst dem Gemälde der Staffel des Hochaltars der hl. Kreuzkirche zu Rostock zu den S. 107 besprochenen Denkmälern gehören, wo, wie auch am Giebel der Martinikirche zu Braunschweig, bei dem es der Verfasser nicht bemerkt, Kirche und Synagoge nicht neben den klugen und thörichten Jungfrauen, sondern als die beiden ersten in ihrer Fünfzahl erscheinen. Die S. 128 Anm. 6 angeführte Abbildung von King

nach dem Chorgestühl in St. Johannes zu Osnabrück ist mir nicht zur Hand. Am dortigen Chorgestühl habe ich selbst eine solche Darstellung nicht gefunden. Handelt es sich aber um die an dem herrlichen Celebrantenstuhle dieser Kirche, so ist zu beachten, daß dort wie die Ecclesia mit dem Opfer Abels, so die Synagoge mit dem Kains zusammengestellt ist, also eine vollständige Darstellung der Parallele, welche an dem S. 14 besprochenen Hohenlohekreuz im Kirchenschatz von St. Maria in Lyskirchen zu Köln nur unvollständig erscheint, indem daselbst nur zur „symmetrischen Ausfüllung des Raumes" Kain dem Abel gegenübergestellt ist, die Synagoge aber neben der Kirche fehlt.

Beide nebeneinander erscheinen wohl auch auf dem durch die moderne Übermalung sehr entstellten großen Wandgemälde des Thrones Salomos in der Kapelle des hl. Geistspitals zu Lübeck. Hier erscheint unterhalb der von musizierenden Engeln umgebenen Krönung der Maria durch Christus der Thron Salomos mit den bekannten Löwen, auf dem aber Salomo zwischen zwei gekrönten Frauen sitzt, die wohl kaum anders als auf unsere beiden Personifikationen zu deuten sein werden, so daß wir hier ein deutsches Gegenbild zu den vom Verfasser S. 108 besprochenen französischen Darstellungen zu St. Denis und Amiens haben.

Zu dem mit großem Fleiß zusammengebrachten Verzeichnis der sehr merkwürdigen Bilder des „lebenden Kreuzes" S. 118—122 ist ein dem Fresko-Gemälde zu Brunecken ganz ähnliches in der Pfarrkirche zu Thörl in Kärnthen hinzuzufügen, beschrieben in den Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission Neue Folge XII S. CLXXX und in der Kunsttopographie von Kärnthen S. 338. Der Verfasser sucht vergeblich nach einer litterarischen Quelle für diese sehr merkwürdige Darstellung. Indessen dürfte sie wohl mit ziemlicher Sicherheit in dem schon in der ersten Auflage von Zöckler, das Kreuz Christi S. 271 angezogenen Compendium theol. veritatis des hl. Bonaventura zu suchen sein, wo lib. IV cap. 16 die vier Arme des Kreuzes unter anderem auf die vier Wohlthaten Christi gedeutet werden, nämlich „des Himmels Eröffnung, der Hölle Zerstörung, der Gnade Mitteilung und der Sünde Vergebung." Der Gnade Mitteilung durch die das Blut des Gekreuzigten auffangende und von dessen rechtem Arm gekrönte Kirche und die Vergebung der Sünde durch die Tötung der Synagoge, welche durch ihr Gesetz nur Erkenntnis der Sünde bringt und den Tod verkündet, darzustellen, ergab sich bei der bekannten altüberlieferten Gruppierung dieser beiden Gestalten unter dem Kreuze leicht. Auf Bonaventura beruht bekanntlich auch die Allegorie des lignum vitae, welche in S. Petronio zu Bologna gleich neben das „lebende Kreuz" gemalt ist. Und wenn Bonaventura die Quelle ist, erklärt sich auch am leichtesten der vom Verfasser hervorgehobene Umstand, daß die betreffenden Denkmäler zum größten Teile aus Franziskanerkirchen herrühren.

Sehr schätzbar sind die der Schrift beigegebenen Lichtdrucktafeln. Dem Titel gegenüber prangen die beiden herrlichen Figuren vom Südportale des Domes zu Straßburg, über welche der Verfasser S. 90 Anm. 2 die herbe aber treffende Bemerkung macht: „In jedem Gipsabgußmuseum findet man die kopf-, arm- und beinlosen Trümmer frühgriechischer Statuen; nach diesen Meisterwerken unserer

eigenen Kunst, die man würdig befand 1893 auf der Chicagoer Weltausstellung die deutsche Kunst des Mittelalters zu vertreten, wird man fast überall vergeblich suchen."

Loburg. Ernst Wernicke.

Die Erneuerung der Kirche zu Uhlbach.

Am Fuß des Rothen Berges, des Stammsitzes des Hauses Württemberg, liegt in einem Seitenthälchen des Neckarthales unter Obstbäumen versteckt, von vortrefflichen Weinhalden umgeben, warm eingebettet das alte, schon im 13. Jahrhundert genannte Dorf Uhlbach, dessen Name bei allen, die Hauff's Lichtenstein in ihrer Jugend gelesen, weit über Württembergs Grenzen hinaus einen vertrauten Klang wecken wird. Die Ortskirche 1490 an Stelle einer 1386 erbauten Kapelle gebaut, hat im Lauf der beiden letzten Jahre eine umfassende Erneuerung erfahren, die dank der Unterstützung eines am Orte wohnenden Ehrenbürgers, Kommerzienrats G. Benger, eine künstlerisch so durchgebildete werden konnte, daß wir nicht versäumen möchten, die Leser des Christlichen Kunstblatts darauf hinzuweisen.

Es galt bei diesem Bauwesen zunächst im Äußeren und Inneren, das für die Erhaltung des ganzen Bauwerks und für die Benützung desselben Notwendige zu thun. Der Turm, schon lange schief, zeigte sich im Gebälk durchaus morsch, Eingänge und Stuhlung konnten in ihrem alten Zustand unmöglich länger belassen werden. Als ein großes Glück ist es nun zu bezeichnen, daß dies Notwendige nicht stückweise, verzettelt und in bloß handwerklicher Ausführung verbessert wurde, wie dies in unzähligen anderen Fällen bei Dorf- und Stadtkirchen schon geschehen ist, sondern daß es gelang, nach einem einheitlichen Plan und unter künstlerischer Leitung das Bauwesen zu vollenden. Baurat Dolmetsch, der Leiter des Baues, hat es in den letzten Jahren verstanden, in manchen ähnlichen Fällen, auch bei ganz beschränkten Mitteln etwas künstlerisch Harmonisches und kirchlich Würdiges zu schaffen; doppelt mit Freuden ist es aber zu begrüßen, daß es in diesem Falle möglich war, einen ausgedehnten, jedoch in Material und Ausführung das einer Dorfkirche Ziemende nicht überschreitenden künstlerischen Schmuck hinzuzufügen. Ein solcher will ja freilich dem sparsamen und auf den Wert des Wortes allein dringenden evangelischen Sinn zunächst als „Unrat" oder „Vergeudung" (Matth. 26, 8) erscheinen, ist aber gewiß, wenn aus der Liebe zum Herrn heraus geschaffen und gestiftet auch ein „gut Werk," durch das sein Name herrlich gemacht wird, wenn nicht nur der Prediger von der Kanzel und die lobsingende Gemeinde mit der tönenden Orgel, sondern auch die Steine und die Wände von Ihm, seinem Werk und Reiche predigen. Dies ist in Uhlbach der Fall. Die Kirche, ein wahres Schatzkästlein sinnvoller Bildnerei, stellt sich den Kirchen in Degerloch (Christl. Kunstbl. 1890 S. 177 ff.), Vaihingen a. d. Enz (Christl. Kunstbl. 1893 S. 12 ff.) und Bietigheim, deren Bildschmuck ebenfalls von Baurat Dolmetsch entworfen worden ist, würdig an die Seite. Wir führen heute zunächst im Bilde das Tympanon der an der nördlichen Langseite der Kirche neu vorgebauten Eingangshalle vor Augen, das in Relief unter Zugrundelegung einer Skizze des Kunstmalers



Bogenfeld an der „Brautthüre" der Kirche zu Uhlbach.
Von Bildhauer A. Gäckle.

Theodor Bauerle in Stuttgart von Bildhauer Albert Gäckle daselbst modelliert und in Savoniere-Kalkstein ausgeführt die Begegnung von Jakob und Rahel darstellt und die Thüre für künftig zur „Brautthüre" einweiht, wie denn auch der Schmuck auf der Rückseite des Bogenfeldes hierauf hinweist: zwei durchschlungene Ringlein, unter denen sich ein Myrtenzweig durchschlingt und darunter der Vers: „Herz und Herz vereint zusammen Sucht in Gottes Herzen Ruh, Lasset eure Liebesflammen Lodern auf den Heiland zu." Wer die Entstehung dieses Reliefs kennt, der weiß, wie schön hier in Bild und Sinnbild Persönliches und Allgemeines, edel Menschliches und Biblisches verschlungen und verbunden ist. Frisch und ansprechend entworfen, fein und tüchtig ausgeführt, tritt die allbekannte biblische Geschichte im Bilde dem Beschauer entgegen. (Fortsetzung folgt).

Beiträge zur Geschichte der deutschen Bauhütte.

Von A. Klemm, Dekan in Backnang.

(Fortsetzung.)

Neben dem bisher Erwähnten, was wir unter der Bezeichnung: Statuten der Brüderschaft, von der ja jede Unterhütte nur ein Teil sein sollte, zusammenfassen möchten, enthielten, so viel wir aus den zwei Originalbüchern von Admont und Konstanz*) entnehmen können, die Bücher in der ursprünglichen Anlage

*) Neustens scheint ein drittes Originalbuch, und zwar das der Straßburger Haupthütte selber, leider erst von der Ordnung von 1563 anhebend, mit Namen und Steinmetzzeichen, aufgefunden. Hierüber vielleicht später mehr.

nur noch das Verzeichnis der Brüder, welche an dieser Unterhütte aufgenommen wurden (in Admont sind Blatt 91—95 „vermerkt die Staynmetz Gesellen die da seyn worden Brueder in der Bruederschafft zu Admund"). In Admont sind hier solche von 1497—1523 aus der alten Zeit verzeichnet, in Konstanz solche von 1516—1518 und wieder von 1552—1554. Später, als nach längerer Unterbrechung die Einträge in das Buch wieder aufgenommen wurden, in Admont von 1590, in Konstanz von 1592 an, finden wir wenigstens in Konstanz einen etwas andern Bestand bezüglich des zweiten Teils des Buchs. Jetzt sind nämlich in den Verzeichnissen geschieden aufgeführt: 1) diejenigen, welche bei dem Handwerk der fünfjährigen deutschen Steinmetzen als Diener (= Lehrjungen) angenommen, oder welche bei ihm losgesagt, für Gesellen erklärt worden sind, und 2) diejenigen Steinmetzen, „welche allhie zu Costentz Bruder worden sind." Wir sehen, es ist eine Wendung in der Zwischenzeit eingetreten. Solang die alte Straßburger Ordnung galt, war zwar auch nicht ein jeder Lehrling eines solchen Meisters, der sich zu jener hielt, genötigt, Bruder zu werden, der Meister sollte nur jeden, der bei ihm auslernte, dazu ermahnen. Aber es war damals die Straßburger Ordnung annehmen und Bruder werden eines und dasselbe. Darum giebt es im Verzeichnis nur solche, die Brüder wurden. Jetzt ist, wie wir anderwärts wissen, infolge des sogenannten Brüderbuchs von 1563, einer mit Berücksichtigung der durch die Reformation und die Einwirkung der Renaissance geänderten Verhältnisse zu stande gekommenen Neuordnung, das Steinmetzenhandwerk eine obrigkeitlich anerkannte Zunft geworden, deren Regeln alle, die am Ort dasselbe erlernen und treiben, unterworfen sind; ob einer aber auch Bruder werden will, der religiösen Seite der Brüderschaft beitreten, das ist eine besondere Frage. Es konnte ja natürlich z. B. ein evangelischer Steinmetz in Konstanz nicht dem Gottesdienst der katholischen Brüderschaft beitreten.

Auf diese Listen sonst näher einzugehen, haben wir hier keine Ursache. Aber eins ist noch bei ihnen zu beachten. Dieselben werden für die Frage der Zeichengebung der deutschen Bauhütte eine ausschlaggebende Bedeutung erlangen. Nämlich in dem Buch von Admond findet sich einmal auf dem Titelblatt nicht nur das Wappen „der Stainmecze zu Admu(n)d Pruederschaft": im roten Schild hält ein aus blauen Wolken hervorragender geharnischter Arm einen eisenfarbigen (Maurers-)Hammer mit gelbem Stiel; sondern auch darunter im weißen Schild ein schwarzes Steinmetzzeichen mit der Zahl 1480, nach dem Schriftband dazu, das des damaligen Meisters dort, Wolfgang Denck (Tenc auf seinem Grabmal von 1513). Ferner sind den Namen der Brüder zum Teil ihre Steinmetzzeichen beigefügt. Ebenso sind in dem Konstanzer Buch, leider erst von 1602 an, dafür aber bis 1864 herab, in vielen Fällen die Zeichen, welche die Gesellen bei ihrer Lossagung bekommen haben, in einigen auch die, welche sie als Brüder führten (gewöhnlich die gleichen), mitgeteilt. Nachdem nun beiderlei Zeichen, jene von Dr. Luschin v. Ebengreuth, diese von mir, publiziert sind, ist endlich zum erstenmal ein sicherer Anhaltspunkt gegeben, um die Theorien darüber, was auf die Wahl eines Steinmetzzeichens eingewirkt haben möchte, daran zu prüfen. Meinerseits habe ich angesichts der Konstanzer Zeichen das finden müssen, daß nicht so

häufig und nicht so durchgängig, wie ich anzunehmen geneigt war, der Sohn oder der Geselle eines Meisters ein dem Zeichen dieses gleiches, beziehungsweise verwandtes bekommen hat. Für die Schlüsseltheorie von Rziha, die ich hier als bekannt voraussetzen möchte, die ich für die Zeit vor 1459 entschieden ablehne, für die von 1459 an immer noch bezweifle, aber hier doch nicht für unmöglich erkläre, ist durch die Konstanzer Zeichen jedenfalls das erwiesen, daß für den Straßburger Hüttengau die Zeichen nicht aus der Quadratur, wie er vermutete, konstruiert sein könnten. Ja, ich glaubte aus dem, daß unter diesen Zeichen solche kommen, die er unter seinen Musterbeispielen als aus dem Vierpaß konstruiert aufführt, wie solche, denen er den Dreipaßschlüssel zu Grunde legt, die ganze Annahme, daß ein solcher Schlüssel für jede Hütte bestanden hätte, ins Wanken gebracht. Da er aber selbst erklärt hat, es scheine ihm sein System bestätigt, so werden wir erst auf einen näheren Nachweis an den Konstanzer, wie an den Admonter Zeichen zu warten haben. Könnte er ihn führen, so hätten wir zugleich den Nachweis, aus welchem Hauptschlüssel alle Zeichen in dem Straßburger Gau, zu dem Konstanz gehörte, und alle Zeichen in dem Wiener Gau, zu dem *Admont* gehörte, konstruiert sein müssen. Vorerst scheint mir immer noch der Eindruck zu bleiben, daß die Wahl überhaupt keine so gebundene, sondern eine freie, mehr durch das persönliche Vorbild sich selbst bindende gewesen sein möchte. Aus letzterem erkläre ich mir das, daß allerdings auch in Admont ein Teil der Zeichen, aber auch nur ein Teil unter einander und mit dem des Meisters Denk verwandt sind.

Der Besitz des Buches war, wie wir gesehen haben, eine Hauptbedingung und ein Kennzeichen für eine Unterhütte. Damit ergab sich von selbst die Bestimmung, daß, wo ein beständiger Bau fertig geworden war und also an dem Ort keine größere Sammlung von Steinmetzgesellen unter dem Meister mehr stattfand, die Unterhütte hier aufhörte, das Buch an die Haupthütte zurückgegeben werden mußte. Ebenso konnte, wenn die Verhältnisse sich für den gleichen Ort wieder anders gestalteten, auch die Unterhütte dort wieder aufgerichtet, das frühere Buch dahin zurückgegeben werden. So scheint es in Konstanz, so in Admont gegangen zu sein. In Konstanz scheint es mir jetzt ziemlich sicher mit den Wirkungen der Reformation zusammenzuhängen, daß die 1516 gebildete Unterhütte nur bis etwa 1518 Brüderaufnahmen in ihrem Buche zeigt, und dann erst wieder von 1553 an. Der dortige Meister Lorenz Roder, der 1506 von Ueberlingen mit Weib und Kind dahin übergesiedelt war, war 1527 mit dem Domkapitel ausgewandert, die Dombauhütte vermietet worden. Erst nach der Rückkehr des Bischofs hatte sich die Unterhütte neu bilden können.

Die Aufgabe des Meisters der Unterhütte war, mit den Mithelfern, Mitverwandten, auf der Grundlage des Buchs die „Ordnung" zu handhaben, nötigenfalls, wenn es wegen Handwerks- oder Streitfragen nötig schien, das ganze Handwerk seiner Gegend zusammenzuberufen. Er hatte die aufsichtsführende und leitende Stellung in seinem Revier, teils selbst, teils mit den andern Brüdern, auch eine richterliche, beziehungsweise schiedsrichterliche und strafende. Außerdem aber hatte es nun auch eine finanzielle Seite an seiner Stellung. Er führte auch

die Kasse der Brüderschaft für sein Revier, welche außer durch die allenfallsigen Strafgelder insbesondere durch die regelmäßigen Beiträge gespeist werden sollte. Nämlich jedes Mitglied derselben sollte wöchentlich einen Heller für dieselbe beisteuern. Am Sitz der Unterhütte war deren Kasse oder „Büchse" zur Aufnahme dieser Beträge da. Waren dagegen im Gebiet der Unterhütte andere Meister mit Gesellen da, so bekamen die Meister von dem „Obern", dem der Unterhütte, verschlossene Büchsen, um die Wochenbeiträge darin zu sammeln, und hatten dann jährlich jenem unter Ablieferung der Büchsen Rechnung abzulegen. Nach Eingang aller Büchsen und Beiträge mußte dann der Meister der Unterhütte aus seiner Kasse den bereits erwähnten Beitrag an die Haupthütte, die des Straßburger Gebiets also nach Straßburg, „zum Zeichen des Gehorsams" abliefern. An die Haupthütte wurde auch als zweite Instanz appelliert, dorthin über außerordentliche Fälle berichtet und Bescheid von dort eingeholt.

Die Erwähnung der Büchse führt uns aber jetzt auch auf die bis jetzt noch nicht besprochene zweite Seite an der Unterhütte, an ihre Mitarbeit für die religiöse Seite der Steinmetzbrüderschaft. So viel wie über ihre Stellung in den technischen Sachen des Handwerks ist uns hierüber allerdings bis jetzt nicht zugänglich, immerhin erfahren wir einiges. Die Sammlungen der Brüder waren nämlich neben der gelegentlichen Verwendung zu allgemeinen Zwecken, wenn z. B. ein Mitglied auf gemeine Kosten zu einem Steinmetzentag reiste und dergleichen, in der Hauptsache für den Gottesdienst derselben nötig und bestimmt. Ein jeglicher Christenmensch ist seiner Seelen Heil zu versehen schuldig, erklärt die Ordnung gegen den Schluß, und ein Meister und Geselle, die eben von Gott mit der Kunst begabt sind, Gotteshäuser zu bauen und damit ihres Leibes Nahrung verdienen, sollten billigerweise um so mehr beweget sein, Gottes Dienst zu wahren und dazu auch ihr Seelenheil zu verdienen. Zu dem Ende sollen nicht nur alle Mitglieder jährlich beichten und zu dem Sakrament gehen nach christlicher Ordnung, sondern es werden auch für die ganze Brüderschaft alle Jahre an den vier Fronvasten (Quatember) und ebenso auf den Tag der heiligen vier Gekrönten (der altherkömmlichen Patrone des Steinmetzhandwerks, über welche Rziha mehr Klarheit geschaffen hat, — der 8. November ist ihr Tag —) je fünf Vigilien und fünf singende Seelmessen und zu jeder singenden Seelmeß drei gelesene Seelmessen in dem hohen Stift unserer lieben Frauen zu Straßburg gehalten, wobei neun Kaplane in unserer lieben Frauen Kapell mitzuwirken hatten. Neun Artikel sind in der Thanner Abschrift den näheren Bestimmungen über die Ausführung dieser Gottesdienste gewidmet. Die weitere Sorge für den Gottesdienst der Brüderschaft fiel dann eben den Unterhütten zu. Am Sitz ihres Meisters wird der Gottesdienst für alle Brüder in seinem Revier gehalten. Es ist nicht besonders ausgesprochen, aber es ist nach dem Vorbild anderer Brüderschaften des Mittelalters anzunehmen, daß derselbe auch hier*) ein regelmäßiger an ständigen Tagen war, daß mindestens am Tage der vier Gekrönten unter dem Beisein der Brüder Vigilien und Seelmessen für die Brüderschaft stattfanden. Nach der

*) Art. 1 der Rochlitzer Ordnung ist Zeuge dafür.

kaiserlichen Konfirmationsurkunde von 1498 kam es auf das Vermögen der Unterhütte an, wie viel da an Gottesdienst gehalten werden konnte außer den Seelmessen in den einzelnen Todesfällen. Ausgesprochen aber ist schon in der Thanner Abschrift, daß, wo ein Meister oder Geselle an einem Ort, da kein Buch selbst ist, stirbt, man es dahin, wo das Buch ist, mitteilen muß und daß dann der dortige Meister der Bruderschaft eine Seelenmesse soll halten lassen mit Teilnahme der dortigen Meister und Gesellen, d. h. also eben, daß die Unterhütte für den Gottesdienst in ihrem Revier sorgt.

War hienach die Steinmetzenbrüderschaft von 1459 ebenso, wie alle Brüderschaften des Mittelalters, dem religiösen Interesse gewidmet, wie den Interessen des Handwerks, so begreifen wir erst recht, daß sie nach jener ersten Seite durch die Reformation eben so an den Rand der Auflösung gebracht werden mußte, wie nach der andern das Eindringen der Renaissance (vergl. schon den Annaberger Hüttenstreit um 1518) verwirrend und störend bei ihrer wesentlich mit der Gotik verbundenen Handwerkstradition wirkte. Wie man den Schaden nach dieser Seite bei der Reorganisation des Hüttenwesens zu heilen gesucht und jedenfalls *teilweise* auch zu heilen verstanden hat, das lehrt uns das Bruderbuch von 1563. Schwieriger mußte es sein, für die religiöse Seite nähere Bestimmungen zu treffen. Sehe ich recht, so hat man es so gemacht: An den evangelischen Unterhütten hat man das eingehende Geld nach diesem Brüderbuch (wie teilweise schon der Rochlitzer Ordnung) außer zu gemeinsamen Angelegenheiten (Art. 36) zur Unterstützung der armen und kranken Brüder verwendet (Art. 23. 24. 33. 35), insbesondere zu Anlehen in Krankheitsfällen, deren Heimzahlung auch ganz oder teilweise unterbleiben konnte. Es ist wenigstens in dem bei Heideloff (die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland) wiedergegebenen Text des Brüderbuchs von keinem Gottesdienst ausdrücklich die Rede und bei den Wochenabgaben und dergl., wo es zuerst hergehört hätte, immer nur von der Verwendung für Kranke. Dabei möchte auch zu bemerken sein, daß in Art. 17 bei der Beachtung christlicher Ordnung nicht mehr speziell das jährliche Beichten, sondern nur das jährlich zum heiligen Sakramentgehen verlangt ist, so daß auch für evangelischen Gebrauch Raum ist. In Straßburg aber und sonst in katholischen Hütten muß, wie uns schon der Befund im Konstanzer Buch von 1592 an belehrt hat, das eigentlich gottesdienstliche Element neben dem, daß sicher wohl auch hier für Notfälle eingetreten wurde, nach wie vor für die eigentlichen Brüder fortgeführt worden sein. Und es wird sich hieraus erklären, daß die kaiserlichen Konfirmationen von 1563 (Heideloff S. 76) und 1578 (a. a. O. S. 79) ganz wie die von 1498 voraussetzen, es werden die bekannten Gottesdienste in Straßburg und ebenso überall, wo ein Bau ist, da man Gesellen fördern mag, auch ein Gottesdienst wegen der Bruderschaft nach ihrem Vermögen gehalten. Es ist hier ein Punkt, da erst noch weiter zu forschen wäre.

(Fortsetzung folgt.)

Neue Flugblätter
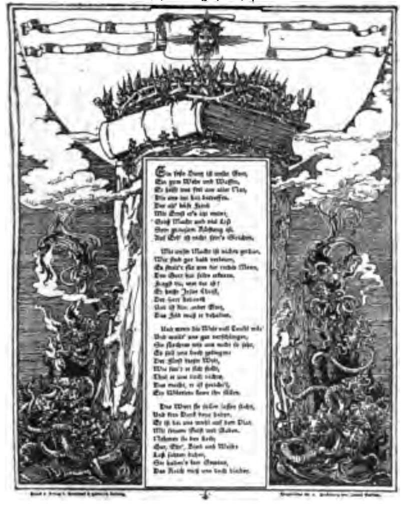
läßt die Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen. Dieselben enthalten den Text volkstümlicher deutscher Lieder, religiösen und patriotischen Inhalts, mit Verbildlichungen erster deutscher Künstler. Der sehr billige Preis (10 ₰ das Stück) ermöglicht es, dieselben bei Festen, wie sie von Vereinen, öffentlichen Anstalten u. s. w. ausgehen, zur Verteilung zu bringen. Der Gedanke ist mit Freuden zu begrüßen: von solchem Blatt gesungen wird ein Text noch ganz anders zu Herz und Sinn sprechen, das Blatt selbst aber wird ein wertvolles und lebendige Erinnerung weckendes Andenken an solche Feiern sein.

Es sind Namen besten Klanges, die zu dem Unternehmen beigesteuert haben, z. B. W. Steinhausen, J. Sattler; von beiden führen wir je zwei Blätter in starker Verkleinerung vor (die Originale sind 34 cm hoch). W. Steinhausens





Blätter sind voll tiefer Frömmigkeit und hochpoetisch: wie das Christkind von dem Engel den Kindern gezeigt wird, wie das helle Licht, das von dem Kinde ausgeht, dem einsamen Wanderer leuchtet und auch die unvernünftige Kreatur anlockt, ist herrlich empfunden und erfunden. Nur wird es sich vielleicht empfehlen, das Blatt auch mit anderem Text zu drucken, da das „Vom Himmel hoch" im evangelischen Süden weniger gesungen wird. Großartig ist auch das „Nun danket alle Gott," mit der göttlichen Majestät über dem Friedensbogen in den Wolken, darunter die Herrlichkeit der Schöpfung, vom Hochgebirge bis zum Flußthal ausgebreitet, im Vordergrund der Mensch die fruchtbare Erde im Frieden bauend (die Waffen des Krieges liegen abgelegt zur Seite), und mit den Seinen, Vertretern aller Lebensstufen, Gott dem Herrn dankend und lobsingend. Doch fürchten wir, daß Einzelnes allgemeiner Verbreitung des Blattes im Wege stehen wird, so die Darstellung Gott Vaters, (trotz der Anlehnung an Dürer) und — aus ganz anderen Gründen — die Darstellung der Mutter





im Vordergrund. Dasselbe fürchten wir von Sattlers „Ein' feste Burg:" Jeder Beschauer wird zwar von der Originalität der künstlerischen Erfindung frappiert sein, aber weder in dem geschlossenen Buche das „Wort," das sie stehen lassen sollen, noch in dem sich windenden Gewürm den „alt bösen Feind" erkennen. Dagegen ist die Verbildlichung der „Wacht am Rhein" mit dem brausenden, vom Frühlingswasser hoch geschwollenen Rheinstrom, dem in den Wolken geisterhaft sichtbar werdenden preußischen Adler und dem Kreuzweg im Vordergrund eine Meisterleistung von unübertrefflicher Wucht des Eindrucks.

Allgemeine Kunstgeschichte in Verb. mit And. von H. **Knackfuß** in 12 Abteilungen à 2 *M*. Bielefeld und Leipzig. **Velhagen und Klasing** 1896.

Die erste uns vorliegende Abteilung dieses Werkes, verfaßt von Professor Dr. Zimmermann, giebt eine auf den neuesten Forschungsergebnissen beruhende, klar und frisch geschriebene, mit vorzüglichen Abbildungen geschmückte Geschichte der griechischen Kunst bis zur Erbauung des Parthenon, welcher eine kurze Charakteristik der ägyptischen und assyrischen Kunst als Einleitung voran gestellt ist. Alle Vorzüge der bekannten Werke der Verlagshandlung zeigt auch dieses Werk. Wir werden uns freuen, auf diejenigen Teile desselben, welche die christliche Kunst behandeln, ausführlicher eingehen zu können.

Gedenkblätter an den Tag der Taufe, des ersten Kirchengangs, der Konfirmation und der Trauung, je in verschiedener Größe und Ausführung, sind in dem Kunstverlag von Johannes **Schrodt** in Frankfurt am Main erschienen und werden in Gemeinden, wo eine derartige Gabe üblich oder deren Einführung möglich ist, einen schönen, die Erinnerung an die genannten Tage wachhaltenden Wandschmuck in den Häusern bilden.

Die zweite internationale Gemälde-Ausstellung in Stuttgart

ist am 29. Februar im Museum der bildenden Künste eröffnet worden. Ein Rundgang läßt erkennen, daß die Kunst der Gegenwart aus dem In- und Ausland auf derselben eine ausgezeichnete, gewählte Vertretung gefunden hat. Bedeutend ist zu unserer Freude diesmal auch die religiöse Kunst vertreten. Von Uhde hat vier große und eindrucksvolle Gemälde ausgestellt: die Bergpredigt mit ihrer unerfreulichen Auffassung Christi, Grablegung (voriges Jahr in München); Gespräch Christi mit Nikodemus und Flucht nach Ägypten (neu), ersteres Bild ausgezeichnet durch sprechenden Ausdruck in dem Gesicht des Nikodemus und besonders in der Gebärde Christi, letzteres ein Seitenstück zu dem Motiv des „Schweren Ganges“, die Mutter in drängender Eile mit dem schlafenden Kinde im Arm ernst und groß in der Auffassung, wenn wir auch die Verwandlung der hl. Familie in eine moderne Arbeiterfamilie nicht billigen können. Von Gebhardt hat gesandt: „Jakob ringt mit dem Engel“, das Bild, das wir in unserer vorletzten Nummer besprochen haben. Sein Schüler Feldmann sandte den „Lanzenstich“. Von Fugel ist das Abendmahl ausgestellt (im Christl. Kunstblatt 1894, S. 166 besprochen). Kellers (Stuttgart) Grablegung zeigt im Motiv Verwandtschaft mit Tizians Louvrebild. Zimmermanns „Kommet her zu mir“ (voriges Jahr in München) ist bei edlen Einzelzügen in dem Ausdruck und der Gebärde Christi ungenügend. Herkomer zeigt in einer Malerradierung den Gekreuzigten auf Golgatha. Andere Bilder freilich behandeln biblische Gegenstände, ohne daß wir sie zur religiösen Kunst zu rechnen vermöchten (Brangwyn, Dettmann, Smits). Jeder Besucher der Ausstellung jedoch wird eine Fülle von neuen Anschauungen und Anregungen mit nach Hause nehmen.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. Mai 1896. Achtunddreißigster Jahrgang. Nr. 5.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

„Über die bauliche Unterhaltung und Ausstattung unserer Gotteshäuser“ die Mitglieder der Gemeinde und insbesondere des Kirchengemeinderats zu belehren, ist für den Geistlichen eine ebenso wichtige als dankbare Aufgabe. Eine vortreffliche Handreichung dazu bietet ein Vortrag, den Pfarrer Knöringer in Dagersheim (Württemberg), unter obigem Titel auf der Diöcesansynode in Böblingen gehalten und auf Wunsch derselben in Druck gegeben hat.*) Der Vortrag übt die große Tugend, sich auf das Wesentliche zu beschränken, dies aber frisch, anschaulich und praktisch zu behandeln. Was sich in mehreren Diöcesen bewährte, mag auch für weitere Kreise empfohlen sein: das Schriftchen in Partien zu beziehen und jedem einzelnen Kirchengemeinderat in die Hand zu geben. Es wird in aller Stille dem Blick manche lange gewohnte und geduldete Verwahrlosung als schmähliche und schädliche Versäumnis enthüllen, und dem Wort des

*) Selbstverlag des Verfassers, Preis 25 ₰.

Geistlichen, das auf Verbesserung dringt, den Weg bahnen, oder, wo Sinn und Wille vorhanden ist, etwas für das Kirchengebäude zu thun, zeigen wo die Hilfe am nötigsten ist.

Nach einem Hinweis darauf, wie wichtig es für die Jugend ist, frühe schon unter dem Eindruck eines schönen und würdigen Gotteshauses zu stehen, und nach Anführung der in Württemberg geltenden gesetzlichen Bestimmungen über die bauliche Unterhaltung der Kirchen lädt der Verfasser den Leser zu einer „Frühjahrsbesichtigung" einer Kirche freundlich ein, und es ist ein Genuß, sich von ihm führen zu lassen zuerst hinauf zu dem Turm mit Blitzableiter, Turmhahn, Dach, Glocken, Treppen und Uhr; er fragt z. B. . . . . „und nun die Glocken selbst, diese Prediger von den Dächern, wie sehen sie aus? Könnten sie nicht auch einmal eine Waschung vertragen, damit die Inschriften, die doch zum Lesen da sind, auch wirklich gelesen werden können? Oder wäre es nicht an der Zeit, nach dem Schwengel zu sehen? hält der Riemen noch; sollte nicht die Glocke, die vielleicht schon ein paar hundert Jahre an der gleichen Stelle angeschlagen wird, auch einmal umgehängt werden? Der Maßstab zu ängstlicher Sparsamkeit braucht ja bei Turm, Uhr und Glocken, von anderen Gründen abgesehen, schon deshalb nicht angelegt zu werden, weil für diese Teile der Kirche nach den Bestimmungen des (württembergischen) staatlichen Gesetzes die bürgerliche Gemeinde einen Anteil an den Kosten zu übernehmen hat." — Sodann geht's herab über die Kirchenbühne zur Orgel: . . . . „da thut es unseren Augen weh, wenn sie im Chor steht und alle Schönheit desselben breitspurig zudeckt, so daß kein Chorfenster, kein Netzgewölbe mehr zur Geltung kommt. In den Chor gehört die Orgel nun einmal nicht, sondern an die Westseite der Kirche, so daß der Geistliche am Altar und der Organist sich sehen können . . .", woran sich eine genaue Anweisung schließt über das, was zur Erhaltung der (so kostbaren) Orgel geschehen kann und soll. Weiter geht's in das Schiff der Kirche: wie sieht der Fußboden aus, wie die Thüre, „die wir im Lied so oft als die schöne Pforte begrüßen", die Wände, das Gestühl, die Fenster? „Die Fenster einer Kirche sollten womöglich undurchsichtig sein, Licht herein aber keinen Blick hinauslassen; jedenfalls aber sollen sie sauber sein und ganz." Endlich lernen wir das Äußere der Kirche und ihre Umgebung ins Auge fassen. Besonders dankbar sind wir dem Herrn Verfasser für das, was er im zweiten Abschnitt über die Ausstattung der Kirche: über Altar, Taufstein und Kanzel und ihre dreifache Bekleidung, über das Kreuzbild auf dem Altar und die heil. Gefäße, über Bilder an Wänden und in Fenstern sagt; das alles kann das Kunstblatt nur unterschreiben und hoffen, daß es immer mehr allgemeine Überzeugung werde. Schließlich wird auch noch mit praktischen Fingerzeigen der Kirchenheizung, „die wir unsern fleißigen Kirchengängern schuldig sind" und der Kirchenbeleuchtung gedacht. Gewiß wird kein Leser den Vortrag aus der Hand legen, ohne mannigfache Anregung und fruchtbare Eindrücke empfangen zu haben; möge der Herr Verfasser es erfahren dürfen, daß er an vielen Orten mitgeholfen, das Gotteshaus seines hohen Zweckes würdiger und für die Gemeinde erbaulicher und derselben werter zu gestalten. J. M.

Beiträge zur Geschichte der deutschen Bauhütte.

Von A. Klemm, Dekan in Backnang.

(Fortsetzung.)

Um schließlich, nachdem wir einigermaßen über Wesen und Aufgaben der Unterhütten mit Wechsel solcher nach den verschiedenen Umständen uns unterrichtet haben, auch noch davon, wo solche waren, einiges mitzuteilen, sei folgendes aus dem uns neben dem, was Rziha (a. a. O. S. 16 f.) auch von den andern beibringt, allein näher bekannten Gebiet der Straßburger Haupthütte erwähnt. Der Straßburger Steinmetzentag von 1515 war ganz speziell dazu berufen, um über diesen in der Grundordnung, wie natürlich war, unbestimmt gelassenen, erst nach Annahme derselben durch eine größere Anzahl von Meistern überhaupt eine nähere Regelung ermöglichenden Punkt, der aber leicht zu Eifersucht jeder Art führen konnte, eine festere Ordnung zu schaffen. Es wurden danach damals zwölf Straßburger Unterhütten (die Schweiz ist hier nicht berücksichtigt, da die Berner Hütte mehr und mehr die Stellung einer Haupthütte erlangt hatte,) bezeichnet: 1. Konstanz, 2. Basel, 3. Freiburg (i. Br.), 4. Thann, 5. Augsburg, 6. Ulm, 7. Worms, 8. Frankfurt, 9. Stuttgart, 10. Heilbronn, 11. Würzburg, 12. Baden (Baden). Bereits in dem kaum ein bis zwei Jahre späteren Verzeichnis des Konstanzer Buchs ist Speier an der Stelle von Basel genannt, Worms gar nicht. Es wird also in Speier ein größerer Bau angefangen haben, während die zu Basel und Worms zurücktraten. Das Brüderbuch von 1563 zählt in Art. 26 als Ort, da Bücher sollen sein, unter Straßburg, also als Unterhütten von Straßburg folgende zweiundzwanzig auf: Speier, Zürich, Augsburg, Frankfurt, Ulm, Heilbronn, Plassenburg, Dresden, Nürnberg, Salzburg, Mainz, Stuttgart, Heidelberg, Freiburg, Basel, Hagenau, Schlettstadt, Regensburg, Meisenheim, München, Ansbach, Konstanz. In der Schweiz ist jetzt nicht mehr Bern der leitende Punkt, sondern Zürich, und es tritt kein Vorrang desselben vor andern Unterhütten mehr heraus. Auch scheint, wenn z. B. Salzburg hier zu Straßburg gehört, die Abgrenzung gegen die Wiener Haupthütte gegenüber den Bestimmungen von 1459 zu Gunsten von Straßburg geändert. Auf der Plassenburg bei Ansbach leitete damals Blasius Berwart den Schloßbau, der schon in den vorherigen Jahren in Stuttgart als ausführender Werkmeister am Schloßbau unter Aberlin Tretsch sich bemüht hatte, möglichst für den Anschluß an die Straßburger Hütte zu werben.

Dafür, wie groß das Gebiet einer Unterhütte sein mochte, sei als einzig sicheres Beispiel aus dem Straßburger Hüttengau erwähnt, daß der Konstanzer Unterhütte die Meister und Gesellen der ganzen Bodenseegegend, von Lindau, Meersburg, Salmannsweiler, Überlingen, Radolfszell zugeteilt waren. Dabei wird aber nicht erst besonders zu bemerken sein, daß das Gebiet einer Unterhütte noch viel mehr als diese selbst ein fließendes Ding war, wechselnd je danach, ob um eine Stadt her andere nicht zu entfernte da waren, in welchen größere Bauten Meister und Gesellen anzogen. Mehr Stätigkeit allerdings kam dann mit der Zeit des Brüderbuchs heran, als statt der früher das Hauptkontingent bildenden

Kirchenmeister und deren Gesellen jetzt die bleibenden Stadtmeister und deren Gesellen in der Hauptsache die Mitglieder bildeten, als mit andern Worten mehr und mehr die freie Brüderschaft der wandernden Steinmetzen sich mit der Zunftordnung zusammenfand, der sie ursprünglich gegensätzlich oder vielleicht richtiger zu sagen ergänzend gegenübergetreten war. In meiner angeführten Studie über die Konstanzer Unterhütte habe ich das nähere nachgewiesen.

Es möchte noch zu bemerken sein, daß die verschiedenen Ausgaben der Steinmetzordnung von 1459—64, die sich finden, je auf Überreste der früheren Unterhüttenbücher zurückweisen, die freilich unter wechselnden Geschicken vielfach ganz anderswo hingekommen sind. Auch von den Brüderverzeichnissen scheinen solche Reste da und dort noch verborgen zu liegen. So erwähnt z. B. Heitz einmal ein Verzeichnis der Stuttgarter Steinmetzen aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts, offenbar den zweiten Teil eines alten Stuttgarter Unterhüttenbuchs. Er giebt aber nicht an, wo dasselbe liegt, ich vermute in Karlsruhe. So wird im Schornschen Kunstblatt 1832 S. 414 erwähnt, in Mainz befinde sich ein altes Buch, worin alle Gesellen bei ihrer Freiung aufgeschrieben wurden. Dieses Zunftbuch der Steinmetzen, welches zugleich eine Art Brüderbuch sei, enthalte eine große Anzahl von Steinmetzzeichen und werde noch in der Zunftlade verwahrt. Jetzt soll dieses alte Buch der Mainzer Unterhütte spurlos verschwunden sein.

(Fortsetzung folgt.)

Die Erneuerung der Kirche zu Uhlbach.

(Fortsetzung.)

Den Hauptschmuck der Kirche finden wir jedoch im Innern derselben. Der gegen Osten gelegene Turm bildet wie manchesmal in Schwaben in seinem Erdgeschoß zugleich den Chor. Derselbe hat ein in ansprechenden Formen entworfenes Chorgestühl erhalten, in dessen Füllungen in abschattierter Kerbschnittmanier abwechselnd Weinranken und Ähren mit Spruchbändern angebracht sind, auf denen die Worte stehen: „Jesus spricht: Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben. Wer in mir bleibet und ich in ihm, der bringet viel Frucht, denn ohne mich könnet ihr nichts thun.“ Die Wände des Chors über den Chorstuhltäfelungen zeigen in strenger Stilisierung laubhüttenähnliche Ausmalung. Die Decke des Chors ist mit Sonne und Sternen, wie auch mit bunten Blumenranken geschmückt, aus welchen vier Medaillons mit Brustbildern von Propheten, je mit Inschrift, herauswachsen; Jesajas: Außer mir kein Heiland 43, 11, Jeremias: Der Herr unsere Gerechtigkeit 23, 6, Micha: Welches Ausgang von Anfang und von Ewigkeit her gewesen ist 5, 1, Maleachi: Siehe, er kommt, spricht der Herr, Zebaoth 3, 1. An einer der Chornebenwände ist eine Grablegung Christi in Hochrelief eingelassen, ein hochedles Werk von Bildhauer Schnabel in Stuttgart; das Relief ist um seiner farbigen Umgebung willen ebenfalls polychrom behandelt von Kunstmaler Bauerle; es ist eine Stiftung des Uhlbacher Bürgers Gotthelf Ortlieb.

Das Hauptchorfenster hinter dem Altare zeigt in reicher Glasmalerei die Auferstehung des Herrn; es ist ausgeführt in der Glasmalereianstalt von Gustav van Treeck in München und ist gestiftet von dem verstorbenen Gemeinderat Ernst Wilhelm Kurrle in Uhlbach. Die Umrahmung des Fensters ist in sinniger Weise gebildet durch zwei auf die Nischenflächen gemalte, mit Granatäpfelzweigen umrankte Palmbäume als Sinnbild des Lebens und der Auferstehung. Grablegung und Auferstehung des Herrn predigen hier also nach 2 Timoth. 2, 11: Das ist je gewißlich wahr, sterben wir mit, so werden wir mitleben.

Die geringe Höhe des eigentlichen Chorraums gegenüber derjenigen des Schiffs der Kirche würde dem Ganzen ein gedrücktes und daher wenig erfreuliches Aussehen verliehen haben. Dies hat der Baumeister vermieden, indem er gegen das Schiff hin den Chorbogen weit über die thatsächliche Höhe des Chores hinaufführte. Die so entstehende Nische vermittelt in glücklicher Weise zwischen Schiff und Chor und ist ein besonders eindrucksvolles Stück des Kircheninnern geworden, indem sich auf ihr die geeignete Fläche darbot, um darauf einen aus dem Mittelalter stammenden wertvollen Kruzifixus anzubringen, der offenbar wegen vorhandener Beschädigungen im vorigen Jahrhundert durch ein kleineres noch vorhandenes aber ganz unkünstlerisches Schnitzbild ersetzt worden ist, und seither seine wenig würdige Stätte unter altem Gerümpel im Dachraum erhalten hat. Baurat Dolmetsch entdeckte seinen künstlerischen Wert. Würdig hängt er nun nach kunstverständiger und pietätvoller Wiederherstellung und Bemalung durch Bildhauer Berner in Stuttgart und Kunstmaler Bauerle an seiner neuen Stätte, der genannten Nische auf dunklem von Passionsblumen umranktem Felde, umgeben von einer strahlenden Mandorla. Aus dem Kreuz, an dem er hängt, treten Weinranken hervor und um die Nische steht der Spruch: Also hat Gott die Welt geliebet, daß er seinen eingeborenen Sohn gab, auf daß alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben.

Die die Chorbogennische umgebende östliche Abschlußwand des Schiffes ist mit drei Medaillons geschmückt, deren mittleres das auf dem Buch des Lebens ruhende Lamm nach Offenbarung 5, 12 darstellt: Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig, zu nehmen Kraft und Reichtum und Weisheit und Stärke und Ehre und Preis und Lob, während auf den beiden anderen Medaillons die Austreibung aus dem ersten Paradies nach Röm. 5, 12: Durch einen Menschen ist die Sünde gekommen in die Welt und die im himmlischen Paradies lobsingenden Überwinder dargestellt sind nach Offenbarung 7, 14 ff.: Diese sind es, die gekommen sind aus großer Trübsal und haben ihre Kleider gewaschen im Blute des Lamms; das Lamm mitten im Stuhl wird sie weiden und leiten zu den lebendigen Wasserbrunnen u. s. w.

Das Schiff selbst hat eine hochgesprengte Holzdecke erhalten, welche warm haltend und akustisch günstig zugleich für künstlerische Darstellungen (wie die vorhergehenden von der Hand des Kunstmalers Bauerle) ein sehr geeignetes Feld darbot. Hoch oben am Scheitel zieht sich eine breite blaue Bahn das ganze Schiff entlang, geschmückt mit Sternen und den Zeichen des Tierkreises versinnlicht sie das Himmelsgewölbe. An den Deckengurten rankt sich Reben-

gewinde empor und dazwischen erscheinen als „Reben am Weinstock“ in Lasurfarben gemalt die Vollbilder der zwölf Apostel und die Brustbilder der christlichen Tugenden mit entsprechenden Abzeichen und Sprüchen. Die Wahrheit: Leget die Lüge ab und redet die Wahrheit Eph. 4, 25, die Gerechtigkeit: Selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit Matth. 5, 6, die Weisheit: Die Furcht des Herrn ist der Weisheit Anfang Psalm 111, 10, die Freude: Freuet euch in dem Herrn allewege Phil. 4, 4, der Fleiß: Ringet



Kirche zu Uhlbach. (Vor der Erneuerung.)

darnach, daß ihr stille seid und das Eure schaffet 1 Thess. 4, 10, der Glaube: Stehet im Glauben, seid männlich und seid stark 1 Kor. 16, 13 und endlich die Liebe: So ist nun die Liebe des Gesetzes Erfüllung Röm. 13, 10. Die Seitenwände des Schiffes sind über den Emporen einfach quadriert, unter denselben bei den Frauenstühlen sind Teppiche aufgemalt. Hiedurch ist erreicht, daß trotz des reichen Schmuckes von Chor, Chorwand und Decke das Innere im ganzen einen schlichten Eindruck macht, wie denn auch der Ortsgeistliche bezeugt, daß es der Gemeinde keineswegs zuviel des Schmuckes sei; ferner aber ist erreicht, daß sich der Raum über und unter den Emporen klar scheidet und der letztere, der bei so manchen Kirchen einen düsteren und kalten Eindruck macht, hier durch die aufgemalten Teppiche behaglich und freundlich wirkt. Sinnig ist als Schmuck bei

der Umfassung der Fenster dieses Teils die Pflanzenform der Diclytra (Frauenherz) verwendet. Die sämtlichen ornamentalen Malerarbeiten sind durch Dekorationsmaler Eugen Wörnle von Stuttgart mit künstlerischem Gefühl ausgeführt.

Der Altar in Tischform aus verschiedenfarbigen Steinsorten aufgebaut, enthält in seiner Füllung ein Kreuz mit dem Monogramm Christi, aus dessen unteren Enden Weinranken emporwachsen; die Kapitäle der Altarsäulen enthalten Weinlaub und Ähren. Hervorgegangen ist der Altar wie auch der Taufstein



Kirche zu Uhlbach. (Nach der Erneuerung.)

aus der Bildhauerwerkstätte von Erfort & Wüst in Stuttgart. Das Altargeländer aus Eisen geschmiedet und in seinen Füllungen Weinranken zeigend, ist in der galvanoplastischen Kunstanstalt Geislingen bronziert. Der Kruzifixus auf dem Altar ist von Bildhauer Berner in Birnbaumholz geschnitzt. Der Altarteppich stammt von W. Röper in Leipzig. Der ganze Altar samt Zubehör ist eine Stiftung von Frau Luise Kurrle in Uhlbach, der Taufstein samt silbernem Taufgerät von Hofjuwelier Föhr in Stuttgart eine solche von Fräulein Martha Benger.

Die Kanzel, eine Stiftung von Frau Kommerzienrat Benger, in schönstem Eichenholz von Schreinermeister Zundler in Stuttgart ausgeführt, zeigt als ornamentalen Schmuck Rose, Eichenlaub und Weinranke (wie alle dekorative Schnitzerei in der Kirche aus der Werkstätte von Bildhauer Professor Kieser in

Stuttgart stammend), und in den der Kirche zugewandten drei Füllungen die Brustbilder von Mose, Johannes dem Täufer und Paulus von Bildhauer Berner. Die Orgel, gleichfalls eine hochherzige Stiftung von Kommerzienrat Benger, ist zugleich für Konzertzwecke ausgestattet und von der Orgelbauanstalt Karl G. Weigle in Echterdingen gefertigt. Das reichgeschnitzte Orgelgehäuse zeigt in der Mitte als Relief eine musizierende Engelsgestalt und darüber zwei kleinere Brustbilder von musizierenden Engeln, alles in Geislinger Galvanobronze; die Fialen sind bekrönt von, in den Jubelchor einstimmenden, singenden Vögeln, während hinter der Orgel in einem Maßwerkfenster das Brustbild des Königs David mit der Harfe erscheint.

Eine neue Technik mit eigenartiger prächtiger Wirkung zeigt der Knieschemel für Konfirmation und Trauung. Er ist nämlich in geschnittenem und bemaltem Leder ausgeführt von der Firma A. Feucht in Stuttgart. Seine edle und schöne Zeichnung, nach einem Entwurf von Baurat Dolmetsch von Fräulein Kuhn in Stuttgart gefertigt, zeigt in der Mitte einen zweischaligen Brunnen, aus dem sich ein Kreuz mit Weinranken und Ähren erhebt. Aus der oberen Schale ergießt sich das Wasser in die untere durch vier mit den Sinnbildern Adler, Löwe, Stier und Mensch gezierte Öffnungen. Von beiden Seiten nahen sich dürstende Hirsche (Psalm 42, 2), auf lilienbedecktem Boden schreitend und knieend, umgeben von Rosenranken, den Sinnbildern der Liebe, die Ranken belebt von munteren Vögelchen. Wir freuen uns, daß diese Technik, welche Haltbarkeit mit Schönheit verbindet und der verzierenden, sinnbildenden Kunst freiestes Feld läßt, auf diese Weise auch in dem kirchlichen Gebrauch Eingang gefunden hat.

Die Stuhlung der Kirche ist zwar einfach, aber außerordentlich bequem eingerichtet. Sehenswert ist in dieser Hinsicht die Einrichtung der Klappsitze vor den Stuhlungsbrüstungen im Erdgeschoß der Kirche und besonders die Anordnung der Emporenbrüstungen, welche ausgebaucht den Füßen der Sitzenden bequem Raum gewähren, was unseres Wissens in einer mittelalterlichen Kirche hier überhaupt zum erstenmal versucht worden ist. Von den übrigen Stühlen hebt sich ab der gegenüber der Kanzel aufgestellte Bengersche Familienstuhl, der, reich in Eichenholz geschnitzt, oben in eine bogenförmige Decke übergeht und in seiner Rückwand zwei Familienwappen und in der Mitte ein Kreuz, aus welchem Rosenranken emporsprossen, in Kerbschnitt-Technik und darüber auf Goldgrund in Ölfarben von Kunstmaler Bauerle gemalt, die Bilder der drei Reformatoren Luther, Melanchthon und Brenz zeigt.

Reinlich und behaglich wirkt der Bodenbelag der Gänge aus Mettlacher Plättchen, für Erwärmung der Kirche sorgen zwei Wasseralfinger Mantelöfen; besondere Sorgfalt ist der Anordnung und dem Verschluß der Thüren, welche sämtlich mit Windfängen versehen sind, zugewendet, und erfreulich ist endlich, daß es gelang, auch die Umgebung der Kirche mit derselben in Einklang zu bringen, indem der angrenzende Friedhof eine Mauer mit Zinnenbekrönung und stattlichem Portal nebst schmiedeisernen Thüren erhalten hat.

Im ganzen zeigt die Kirche nunmehr außen und innen stattliche von edler

Kunst verklärte Formen; der reiche sinnbildliche und dekorative Schmuck wirkt durch seine weise Verteilung weder aufdringlich noch zerstreuend, wohl aber prägt er dem Ganzen in allen Teilen den Stempel seiner Bestimmung zur Erbauung der Gemeinde auf und macht den Raum für die Benützung im Gottesdienst „heimatlich" und freundlich, so daß man es spürt, hier ist gut sein für eine feiernde Gemeinde, hier findet das verkündigte Wort Wiederklang im ganzen Raume. Möge es ebenso Wiederklang finden in den Herzen der Versammelten, daß die evangelische Wahrheit nicht bloß vor Augen gemalt, sondern noch viel mehr in die Herzen geschrieben sei.

Anm.: Eine ansprechende Darstellung der Gründung der Kirche enthält in Form einer geschichtlichen Erzählung das Schriftchen: Der Burgvogt vom Rothenberg von Franz Schmidlin, † Pfarrer in Uhlbach, mit einem Vorwort von Paul Faulhaber, Stadtpfarrer in Stuttgart. Stuttgart, Strecker & Moser 1896, auf welches wir unsere Leser aufmerksam machen.

Ein Gang durch Paris.

Von Alfred Bach.

Paris hat, wenigstens zur Zeit, den einen Vorzug vor andern Weltstädten, daß es sich aus der Vogelperspektive überschauen läßt, und daß von einem Punkt aus seine Größe, seine Lage in der umgebenden Landschaft und seine hervorragenden Gebäude mit einem Blick erfaßt werden können. Dieser Punkt ist die Spitze des Eiffelturms. Sein braunes, schlank zu den Wolken emporsteigendes Eisengitterwerk kennzeichnet weithin die Stätte, auf der die Riesenstadt sich ausdehnt.

Im Licht der Vormittagssonne, welche alle Nebel zerstreut hatte, blickte ich von ihm auf das unvergleichliche Städtebild nieder. Hätte ich nie etwas gehört von der Geschichte der Bewohner, von dem allem, was in dieser Stadt sich abgespielt hat und noch abspielt jeden Tag, würde ich, vom Anblick überwältigt, ausgerufen haben: „Das muß die Stelle des irdischen Paradieses sein!" — Unmittelbar zu Füßen des Beschauers liegt die Stadtgegend, in der Paläste an Paläste sich reihen, und weiterhin das Häusermeer, sich auftürmend bis zur Höhe des Montmartre. Überall sind große oder kleinere Flecke Grün eingesprengt einesteils in den massigeren Gruppen der Anlagen und Parks, sodann aber auch in den langen Linien der durch die Straßen sich hinziehenden Alleen. Das breite, schiffebelebte Band der Seine zieht sich mitten durch die Stadt, umzieht in weitem Bogen das Boulogner Gehölz und verliert sich in weiteren Windungen in der lachenden Ferne, über deren fruchtbare, villenbesäte Gelände der Blick mit Entzücken hingleitet.

Wo Paris aufhört, wo die Vorstädte beginnen, wissen wir nirgends deutlich zu unterscheiden, überallhin entsendet die Stadt die häuserbesetzten verbindenden Fäden des Verkehrs in das Land hinein. Aber wo das Leben am stärksten pulsiert, wo wir das der Geschichte angehörende Paris zu suchen haben, erkennen wir deutlich an den aus den Häuservierteln sich klar heraushebenden gewaltigen Bauten kirchlichen und weltlichen Charakters.

Da findet das suchende Auge vor allem die stumpfen Türme der ehrwürdigen

Notre Dame, da trifft es auf die aus dem Dunst unmittelbar daneben emporstrebende feine Spitze der Sainte Chapelle und weiterhin auf die durchbrochenen gotischen Turmhelme von Ste. Clothilde, das kuppelgekrönte Pantheon tritt hervor und abwärts des Flusses die vergoldete Kuppel des großen Doms der Invaliden, und wie ein Riese unter Zwergen ragt der großartige Bau des Triumphbogens über die umgebenden Häuser empor. In weiterer Ferne auf dem rechten Ufer erblickt man die dunklen Umrisse des hohen Schiffs der turmlosen Kirche St. Eustache und näher inmitten der dichtesten Häusermassen den Oberbau des großen Opernhauses, zu Füßen endlich auf grünem Abhang den zweitürmigen Palast des Trocadero, dessen elegant im Bogen ausschwingende Seitenflügel das reizende Bild der blumigen Gartenanlagen einfassen, die sich vom Hügel bis zum Fluß hinabziehen. Gegen Norden lagert sich der trapezförmige Mont Valérien, unsern Kriegern vom Jahre 1870 wohlbekannt, ein weithin sichtbarer Teil der großen Befestigungen von Paris und die größte Erhebung der meist nur in sanften Wellen verlaufenden Gegend vor die Blicke.

Der blaue Himmel und die goldene Sonne verklärt hier oben alles, und es erhöht sich der Reiz, den Gang durch die Stadt anzutreten, um aus der Nähe kennen zu lernen, was uns von oben fast wie ein wunderbares Traumbild erscheint.

In die älteste Geschichte der christlichen Kirche weisen heute nur noch Namen zurück, welche an bestimmten Örtlichkeiten haften, so vor allem der Name Mont Martre, des Berges, auf welchem der Sage nach der hl. Dionysius als Blutzeuge durch Enthauptung den Tod fand, sodann der Name der zu diesem emporführenden Straße der Rue des Martyrs. Aus der römischen Kaiserzeit aber haben sich noch mächtige Bauten, wenn auch zum Teil in Ruinen, bis auf die Jetztzeit erhalten. Unweit der Seine auf dem linken Ufer stehen noch die Reste der Thermen des Kaiserpalastes, Mauern von kolossaler Größe mit Wölbungen, Mauernischen und Fensteröffnungen, zum Teil unter das heutige Bodenniveau hinabreichend. Wie imponierend muß der Bau des Palastes gewesen sein, der solche Annexe aufweist! In ihm wurde Julian zum Kaiser ausgerufen; seine Statue ist neben zahlreichen Resten antiker Säulen und sonstiger Baustücke in einem der Räume aufgestellt. Die Bäume des Gartens des Hôtel de Cluny, das an die Thermen angebaut wurde, verdecken diese zum großen Teil vor den Blicken der Menge, welche tagtäglich auf dem Boulevard St. Michel zum lateinischen Viertel empor und von ihm herab achtlos daran vorüberflutet.

Eine zweite Hauptsehenswürdigkeit aus römischer Zeit ist das zur Hälfte bloßgelegte wohlerhaltene Amphitheater, die andere Hälfte bedecken hohe moderne Häuser, deren Rückwände seltsam herabblicken auf diese Stätte altrömischen Lebens, ein Bild, das in unvermitteltem Gegensatz Anfangs- und Endpunkt der Kultur an einem und demselben Orte aufzeigt. Zahlreiche in der Stadt ausgegrabene Reste antiker Skulpturen und antiken Gerätes finden wir auch im städtischen Museum Carnavalet, von dem noch in anderem Zusammenhang die Rede sein wird. Sie geben in Bruchstücken ein Bild von der bedeutenden Ansiedlung, welche die Römer auf dem Boden der alten Lutetia gehabt haben müssen, von der sicher noch namhafte Ruinen unter dem Boden ruhen.

In der Stadt, in welcher das Leben seit jener Zeit niemals geruht hat, beginnen doch die Steine erst wieder zu reden mit dem frühen Mittelalter. Die Bauten aus dieser ferne liegenden Zeit sind alle kirchlichen Charakters.

An dem als Aristokratenquartier viel genannten Boulevard St. Germain erhebt sich, durch den massiven schlichten Turm in streng romanischer Bauart schon von weitem auffallend, die alte Merovingische Gruftkirche St. Germain des Prés, die älteste Kirche von Paris. Ihre romanischen Säulen, mit interessanten, die reiche Phantasie der alten Architekten verratenden Kapitellen, welche durch große Rundbogen verbunden die Wand des Hauptschiffs stützen, sind bunt bemalt, wie es der Anschauung der Erbauerzeit entspricht, die Wände des Schiffs, wie des schon gotisch umgestalteten Chors schmücken Gemälde aus neuerer Zeit, welche dem Stil des Gotteshauses angepaßt sind. Besonders bemerkenswert ist die Kanzel: byzantinische Engelgestalten von Bronze tragen das Firmament.

Die Bemalung, an welcher das hieran ungewöhnte Auge zunächst sich stößt, stört nicht im geringsten den Eindruck edler Ruhe, welchen die Verhältnisse des Innern dieser merkwürdigen Kirche hervorbringen, die wie fast alle Pariser Kirchen mit Glasgemälden wie mit Grabmonumenten reich geziert ist, unter welch letzteren das Casimirs V von Polen besonders erwähnenswert ist.

Eine Kirche weit bescheidenerer Art, wenig jünger als die ebengenannte, ohne Turm und Portal, aber gleichfalls sehr sehenswert, ist die in alten Gassen des lateinischen Viertels versteckte kleine Kirche St. Julien le Pauvre, jetzt dem griechischen Gottesdienst gewidmet. Sie entbehrt des Glanzes, welcher sonst die Kirchen der Hauptstadt auszeichnet, — fast ihr einziger Schmuck ist die Statue Montyons des Stifters des Tugendpreises — aber interessant sind die romanischen Säulen, welche das tonnengewölbte Mittelschiff von den niederen Seitenschiffen trennen, sie tragen alterierend nackte und blätter- oder figurengeschmückte Kapitelle.

Eine weitere unscheinbare, durch spätere Zuthaten freilich sehr entstellte Kirche aus romanischer Zeit trägt der Gipfel des Montmartre, St. Pierre de Montmartre genannt, welche in ihrer Apsis antike Marmorsäulen enthält. Sie soll die Stelle der alten zum Andenken an den hl. Dionysius errichteten Kapelle einnehmen. Den Nimbus, welcher dieses kleine Kirchlein umgiebt, wird aller Glanz nicht verwischen, welchen die unmittelbar neben ihm erstehende Basilika zum heiligen Herzen, von der wir später zu reden haben werden, über ganz Paris ausstrahlen soll.

In diesem Zusammenhang würde es ein Versäumnis sein, des Baues nicht zu gedenken, der zwar nicht im Weichbild von Paris gelegen, den Ruhm trägt, der erste große Versuch und das Vorbild kirchlicher Gotik für Frankreich und damit für die ganze Welt geworden zu sein, der Abteikirche des nahe gelegenen St. Denis.

Auf einem stillen Platz erhebt sich, wie halbvergessen, der altehrwürdige Bau, eine Reliquie inmitten der profanen Umgebung einer kleinen Fabrikstadt. Ein mit Gestrüpp und ungepflegtem Gras bewachsenes umfriedetes Stück Land trennt das eine freiliegende seiner Seitenschiffe von der vorüberführenden Straße. Die Fassade, an welcher nur der eine der beiden projektierten Türme vollendet ist,

steigt in zwei von breiten Fenstern durchbrochenen Stockwerken empor und ist mit Zinnen gekrönt, welche der Kirche ein halb burgartiges Aussehen verleihen. Sie zeigt die ersten schwachen Anfänge der Gotik, im wesentlichen aber noch Rundbogen in den schweren Formen der romanischen Periode. Schiff und Chor sind bereits im reinen Spitzbogenstil gehalten. Das gotische Strebesystem zeigt sich hier zum erstenmal, und den neuen Stil kennzeichnet auch der reiche Chorschluß mit Chorumgang und Kapellenkranz.

Wunderbar ist der Eindruck des Innern, in das die volle Lichtfülle der weitgesprengten und hohen gotischen Fenster, gedämpft durch den in schöner Farbenharmonie wirkenden edelsteinartigen Schimmer ihrer Glasmalereien, sich ergießt.

Das Hauptkleinod, dem die Kirche zumeist ihren Weltruf verdankt, sind die Königsgräber, welche sie im Chor und Chorumgang, wie in der schönen teilweise noch in die Karolingerzeit zurückreichenden Krypte enthält. Die Gräber der alten Zeit, von Dagobert I an, welche mit der Zeit zu Grunde gegangen waren, hatte Ludwig der Heilige durch neue Skulpturen schmücken lassen. Interessanter und künstlerisch von höchster Vollendung sind die Grabdenkmäler des sechzehnten Jahrhunderts. Nur Werke der Blütezeit der italienischen Renaissance vermögen sich mit ihnen zu vergleichen. Sie sind sämtlich in Marmor und Bronze ausgeführt. Unter einem Baldachin liegen die Gestalten der im Tode ruhenden Königspaare, während sie auf dem Baldachin in knieender Haltung betend ein zweitesmal dargestellt sind. Die Seitenwände des marmornen Totenlagers tragen meist Reliefdarstellungen aus dem Leben der Könige und allegorische Figuren stützen die Gesimse. Die schönsten sind die Ludwigs XII, Franz' I, Heinrichs II und ihrer Gemahlinnen.

Bevor wir zur Krypte hinabsteigen, fällt uns noch ein unscheinbarer kleiner Sarkophag ins Auge, welcher einer bekannten Frauengestalt ältester Zeit angehört, der 597 verstorbenen Fredegunde. Die Oberseite zeigt ihre ganze Gestalt in farbigem Marmormosaik. Das Grabmal, das aus der schon besprochenen Kirche St. Germain des Prés hieher überführt wurde, stammt nach der einen mir wahrscheinlich dünkenden Annahme aus der Todeszeit selbst, nach andern erst aus dem elften bis zwölften Jahrhundert, jedenfalls ist es ein Gegenstand höchsten Interesses.

Die Krypte, deren Decke kurze glatte romanische Säulen von starkem Umfang tragen, birgt in ihrem mittleren Teil unter andern die sterblichen Ueberreste Ludwigs XVI und der Marie Antoinette, auf deren Sarg gerade der Blick fällt, wenn man durch das vergitterte Fenster in den in tiefe Dämmerung gehüllten Raum hinabblickt. In einer Seitenkapelle der Krypten sieht man die Marmorbilder des unglücklichen Königspaars, knieend in ergreifender Wahrheit dargestellt. Eine andere Seitenkapelle enthält unter anderem ein gutes Medaillonbild Ludwigs XIV und eine nach der Totenmaske gearbeitete Büste Heinrichs IV.

Auch die Kostbarkeiten des Kirchenschatzes werden gezeigt, darunter der vergoldete Thronsessel König Dagoberts, die Krone, welche Ludwig XVIII für

Ludwig XVII machen ließ und endlich ein großes von Ludwig XIV gestiftetes Relief in gediegenem Silber, die Anbetung der Hirten, darstellend.

Die Krone gotischer Bauten und die älteste Kirche dieses Stils im Weichbild von Paris ist die Hauptkirche Notre Dame. Sie ist das Wahrzeichen der Stadt, das in dieser Eigenschaft von keinem andern Bauwesen je verdrängt werden kann. Ihre Lage auf der größern der beiden Inseln, welche die in der Stadt sich gabelnde Seine bildet, verleiht ihr etwas Isolierendes und darum Auszeichnendes und ersetzt den Mangel der Höhenlage, durch welche man sonst Kirchen auszuzeichnen pflegt. Ihre Front mit den stumpfen Türmen beherrscht eben dadurch den Unterlauf der Seine. Vor der Kirche ist nach Wegräumung des alten Hôtel Dieu ein imposanter Platz geschaffen, von dem sie in ihrer vollen Höhe schlicht und vornehm bis zum Kranz ihrer Türme emporsteigt. Zwischen ihrer südlichen Langseite und dem Flusse zieht sich der breite bäumebepflanzte Quai und hinten der Chor wird vom Geflüster grüner Wipfel umrauscht, die eine kleine Idylle beschatten, einen Rasen mit Ruhebänken, den Spielplatz fröhlicher Kinderscharen. Ihr Äußeres ist zu bekannt, als daß darüber Näheres gesagt werden müßte. Mir stellt sie sich dar als ein Erstlingswerk des tief innigen jugendlichen Geistes einer Zeitepoche mit neuen Idealen. Dies zeigt sich namentlich in den Skulpturen, welche in überaus reicher Fülle vornehmlich an den Portalen angebracht sind. Hier ist ein Leben, welches die Skulptur der früheren Zeit nicht kannte, ein Sinn für freie Behandlung bei aller durch den Raum bedingten Gebundenheit der Darstellung, ein auffallendes Verständnis für Körperformen. Wohl hat die Barbarei der Revolutionsmänner vieles zerstört, aber aus dem, was noch übrig blieb, ist das fehlende pietätvoll restauriert und wir gewinnen ein annähernd treues Bild des ursprünglichen Zustands.

Das Mittelportal der Fassade mit der Gestalt Christi auf dem Mittelpfeiler zeigt die cyklische Darstellung des jüngsten Gerichts, von den Seitenportalen das eine das Leben der Jungfrau Maria, das andere das der hl. Anna. Fast ebenso reich sind die Portale der Querschiffe. Nicht die geringsten Skulpturen sind auch die kleinen, von edler Empfindung belebten, Bildwerke aus dem Leben Jesu, welche in sogen. Vierpässen angeordnet an der Außenseite des Chors angebracht sind.

In wohlthuenden Maßverhältnissen gliedert sich das Innere. Auf schlichten Rundpfeilern ruht die Wand des Mittelschiffs, die Emporen der Seitenschiffe öffnen sich in Arcaden, darüber die bemalten Fenster, mit magischem Dämmerlicht den Raum überflutend. Fein auf Wirkung berechnet sind die Farben der Fensterbemalung, zuerst mit blassem Meergrün beginnend, dann beim Vorschreiten gegen den Chor tiefer werdend bis zu den Seitenschiffen, welche der Schein des leuchtend satten Blaus großer Rosen erfüllt, bis im Chor die höchste Steigerung farbigen Glanzes mit dem Vorwiegen von rot und gelb eintritt.

An den Außenwänden der Chorstühle gegen den Chorumgang ist ein Cyklus religiöser Darstellungen in feinen bemalten Holzskulpturen angebracht, in den Seitenkapellen finden sich zahlreiche Einzelgestalten historischer Personen, aber nirgends drängt sich die Skulptur, den Eindruck des ganzen verwischend, auf. An einem Pfeiler des Mittelschiffs ist das marmorne Standbild der hl. Jungfrau errichtet,

unter hohem blausamtenem Baldachin thronend, stets von zahlreichen Andächtigen verehrt.

Ungeheuer reich ist der Kirchenschatz, welcher in der Sakristei gezeigt wird. Die juwelenbesetzten goldenen Meßgeräte, die silbernen Gefässe und Statuen, die goldgestickten Gewänder blenden das Auge mit ihrem Glanz. Ein düsteres Bild dagegen, das inmitten dieses Glanzes noch schauriger wirkt, bieten die daneben gezeigten blutbefleckten zerrissenen Gewänder des von den Kommunarden erschossenen Erzbischofs Darboy, welche als heilige Reliquie betrachtet und bewahrt werden.

Auf derselben Insel, welche die Notre Dame trägt, finden sich noch zwei hochbedeutsame Bauten gotischer Zeit: die alte Königsburg, jetzt der Justizpalast, und die an sie angebaute ehemalige königliche Kapelle, die Sainte Chapelle, von Ludwig dem Heiligen im dreizehnten Jahrhundert erbaut.

Diese ist ein kirchliches Schmuckkästchen großen Stils mit dreischiffiger Unterkirche für das Hofgesinde und der für den Hof selbst bestimmten Oberkirche, in der fast die ganze Wand in breite, hohe, gemalte Fenster sich auflöst. Vom gemusterten Fußboden abgesehen ist hier alles Farbe und Gold, nicht nur die Fenster, auch die Pfeiler, die Kapitelle, die Deckengewölbe und Rippen, selbst die Apostelstatuen, welche die Pfeiler zieren. So harmonisch die Farben gestimmt sind, man empfindet doch den Überreiz, welcher den wahren Genuß zerstört, weil ihm das Element der Ruhe fehlt.

Der Justizpalast, dessen große helle „salle des pas perdus" wir unmittelbar von der Sainte Chapelle aus betreten, bewahrt in seiner gegen die Seine gekehrten Front noch ganz das Gepräge der mittelalterlichen Burg. Der starke viereckige Uhrturm, welcher seine Ecke deckt und eine im Jahre 1370 gefertigte, im sechzehnten Jahrhundert mit Seitenfiguren gezierte Uhr trägt, und drei Rundtürme sind im Wechsel der Zeiten bis auf unsere Gegenwart geblieben vom alten königlichen Bau. Aber sie sind nicht die einzigen Reste des Mittelalters. Betreten wir die im Unterbau des Gebäudes gelegene Conciergerie, das Untersuchungsgefängnis, in dem die düsteren Kerker gezeigt werden, in denen Marie Antoinette schmachtete und in denen Robespierre wie seine Feinde, die Girondisten, den herben Wechsel des Schicksals erfuhren, so blicken wir von einem der Gänge in einen trefflich erhaltenen, durch viele Säulen gegliederten gotischen Raum, welcher den Namen „die Küche Ludwigs des Heiligen" trägt.

Die mittelalterlichen Bauten, welche in Paris sonst noch erhalten sind, sind vorwiegend kirchlichen Charakters, doch sind auch Privatbauten teils ganz, teils wenigstens in einzelnen Bauteilen erhalten, welche noch aus gotischer Zeit stammen, so z. B. der einstige Sitz des Erzbischofs von Sens, zu dessen Sprengel Paris gehörte, das sogen. Hôtel de Sens, in einer engen alten Gasse des Zentrums gelegen mit zwei den Eingang bewahrenden kleinen Türmen. Ein ähnliches von gotischen Türmchen flankiertes Portal ist weiterhin noch erhalten an dem Staatsarchiv, einem alten Palast, der im wesentlichen der späteren Renaissanceperiode entstammt. Selbst schlichte Privathäuser mit gotischem Giebel endeckt man noch in einem Teile des lateinischen Viertels, allerdings eine große Seltenheit.

Der schönste und größte Profanbau aus späterer gotischer Zeit ist übrigens das Hôtel de Cluny, dessen ich bei Erwähnung des Kaiserpalasts kurz gedachte. Mit seinen spitzbogigen Thoren, seinen epheuumsponnenen Türmchen und Winkeln, seinen reichgezierten gotischen Giebelfenstern, seinen phantastischen Wasserspeiern, teils in einer engen düsteren Gasse hinter Mauern versteckt, teils hinter dem Grün eines alten melancholischen Gartens sich bergend, erscheint es wie ein Märchenschloß Dornröschens mitten im modernen Paris.

Die Mönche von Cluny haben es gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts zu bauen begonnen auf den Trümmern des alten Kaiserpalastes. Das Gebäude ist reich gegliedert und bildet dadurch vielseitig hübsche Ansichten. Reizend sind seine spitzbogigen Arcaden auf dem einen Flügel und überaus graziös das auf einem freistehenden Pfeiler aufsteigende Chörlein seiner Kapelle, die in ihrem Innern gleichfalls ein Meisterwerk der Spätgotik ist. Einen würdigeren Bau konnte man schwerlich finden, um die weltberühmte Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände aufzunehmen, welche das Musée de Cluny bilden, worüber an anderer Stelle noch zu handeln sein wird.

Aber wir kehren zu den Kirchenbauten der gotischen Periode zurück, von denen noch einige besonders erwähnenswert sind.

In einsamer Größe, als schönes Schaustück der Zukunft erhalten, steht ein edles Werk kirchlicher Gotik inmitten eines freien Platzes, der zur Anlage umgewandelt ist, der jedem Besucher der Weltstadt wohlbekannte Turm der Kirche St. Jacques, welcher die die Kirche selbst betreffende Zerstörung der Revolutionsperiode überdauert hat. Er erhebt sich in vier Stockwerken, deren unterstes, eine offene Halle bildend, das Standbild Pascals trägt. Seine reich verzierten Eckpfeiler sind sowohl auf den Seiten, wie an ihrer Spitze mit schönen Statuen geschmückt, und von seiner Plattform genießt man der zentralen Lage des Turmes wegen eine überaus lohnende Aussicht auf die Stadt.

Von den rein oder fast rein aus gotischer Zeit erhaltenen Kirchenbauten ist eine der historisch denkwürdigsten und auch künstlerisch bemerkenswertesten die der oberen Seitenfront des Louvre gegenüberliegende Kirche St. Germain l'Auxerrois. Ihre Glocken gaben bekanntlich das Signal zur Niedermetzelung der Protestanten in der Bartholomäusnacht und als eine Art Sühne hiefür mag es betrachtet werden, daß an der nahe benachbarten reformierten Kirche Temple de l'Oratoire ein großes Standbild des edlen Coligny neuerdings errichtet worden ist. — Die nicht eben hohe Kirche ist durch eine sehr hübsche gotische Vorhalle mit drei größeren und zwei kleineren Bogen ausgezeichnet. Bemalte und vergoldete Statuen schmücken die Portale, auch die einzelnen Teile des Innern der Halle, die Felder und Gewölberippen tragen Bemalung, die übrigens teilweise sehr gelitten hat. Die Bedachung der Vorhalle bildet eine Terrasse mit Balustrade. Ueber ihr erhebt sich der Giebel mit schöner Fensterrose, von zwei kleinen Türmchen flankiert. Die Kirche selbst ist fünfschiffig mit Querschiffen und Chorumgang. Im Chor sind deutlich noch romanische Spuren erkennbar, die Säulen des Mittelschiffs sind glatte Rundsäulen mit Renaissancekapitellen. Einzelne Gräber, welche sie enthält, sind Meisterwerke der Skulptur des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts.

In den alten engen Gassen des linken Ufers fast versteckt finden wir eine weitere gotische Kirche St. Severin mit hübschem Turm. Sie ist fünfschiffig mit Chorumgang, hat alte Glasgemälde, im Mittelschiff romanische Rundsäulen mit interessanten Kapitellen, ähnlich denen in St. Germain des Prés, von höchster Originalität und einer rätselhaften Symbolik.

Durch Zuthaten aus späterer Zeit zum Teil entstellt ist die ursprünglich gleichfalls gotische Kirche St. Gervais beim Stadthaus. Den Eingang bildet ein Spätrenaissanceportal, das Innere, fünfschiffig mit Querschiffen ist noch ganz gotisch, besonders bemerkenswert ist der Chor mit schöner, gemalter Decke, die statt der Schlußsteine der Kreuzgewölbe schon die der späteren Gotik angehörenden Zapfen trägt. Alte Glasfenster und treffliche Grabmonumente dienen auch dieser Kirche zu wesentlichem Schmuck.

Es finden sich in ihr schon starke Anklänge an den Übergangsstil, der in zwei klassischen Beispielen, in der Kirche St. Eustache neben den Zentralhallen auf dem rechten Ufer und in der Kirche St. Etienne du Mont nahe dem auf dem linken Ufer gelegenen Pantheon sich in seiner vollen Eigenart entfaltet.

(Fortsetzung folgt.)

Chronik.

Der Monat Mai wird die Eröffnung einer Reihe von Ausstellungen bringen, welche Kunst und Kunstgewerbe dienen wollen: vor allem diejenige der Berliner Gewerbeausstellung und Internationalen Kunstausstellung, sodann der Buda-Pesther Milleneumsausstellung. An anderen Orten dient dieser Monat den letzten Vorbereitungen für Ausstellungen, so in Nürnberg, Dresden, München und Stuttgart.

Die Württembergische Ausstellung für Elektrotechnik und Kunstgewerbe in Stuttgart soll am 6. Juni eröffnet werden, und es wird dieser Termin eingehalten werden können trotz der Verzögerung, die die Arbeitseinstellung der Bauarbeiter verursacht hat. Einen weiten Vorsprung vor andern Ausstellungen hat diese Stuttgarter durch die Räume, welche ihr zur Verfügung stehen: das neue Landesgewerbemuseum, in welchem die große König-Karl-Halle und der Bibliotheksaal, welche die Ausstellung aufnehmen, von einer Großartigkeit, Schönheit und Pracht sind, die von keinem für Sammlungszwecke erbauten Hause in Europa, die Hofmuseen in Wien ausgenommen, übertroffen werden.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. Juni 1896. Achtunddreißigster Jahrgang. Nr. 6.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

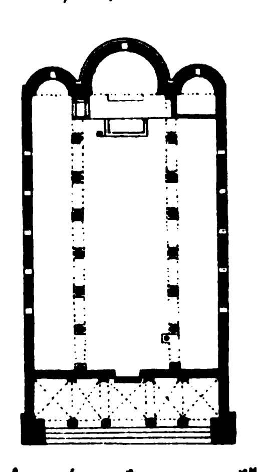
Die Wandgemälde in Sant' Angelo in Formis und die byzantinische Frage.

F. X. Kraus, Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. Jahrbuch der k. preußischen Kunstsammlungen. XIV, 1894. E. Dobbert, Zur byzantinischen Frage. Ebenda Band XV, 1895.[1])

S. Angelo in Formis, so genannt nach dem Erzengel Michael und nach römischen Bauresten, ist ein ehemaliges Benediktinerkloster bei Capua. Normannenfürsten haben dort bei einem alten Wallfahrtskirchlein, dem Nachfolger eines Dianatempels, das Kloster gegründet und dem nahen Mutterkloster des gesamten Ordens zu Monte Cassino überwiesen. 1078 ist die Stiftung vom

[1]) Ältere Litteratur: Schultz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien 1860 ff. Band II. — Caravita, I codici e le arti a Monte-Cassino 1869. — Salazaro, Studi sui monumenti dell Italia meridionale, 1871. — Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei (1869) I.

Papst bestätigt worden. Der Erbauer der Kirche ist, wie die Portalinschrift meldet, der berühmte Desiderius, Abt von Monte Cassino und Propst von S. Angelo 1056—86, auch schließlich Papst unter dem Namen Viktor III, † 1087. Es ist eine einfache Basilika mit zweimal sieben römischen Säulen, die vermutlich dem Dianatempel entstammen. Die drei Schiffe endigen unmittelbar in drei Apsiden. Das ist alte syrisch-griechische Weise. Die Anlage geht also wohl auf eine ältere Zeit als die des Desiderius zurück. Auch die Reste des Paviments sollen zum Teil älter, römisch sein. Die unteritalienischen Basiliken der Normannenzeit haben sonst zwischen Schiffen und Apsiden eine Art von Querschiff als Altarraum nebst Sakristeien, nach dem Schiff durch eine halbhohe Wand oder Säulenstellung abgeschlossen. Die Vorhalle in Form einer Portik hat in S. Angelo schon zugespitzte Bögen nach sarazenischer Weise. Dem überhöhten Mittelbogen fehlt der Giebel. Eine ganz ähnliche Basilika soll die Abteikirche S. Maria della Libera in Foroclaudio bei Sessa sein. In S. Angelo zeigen die Vorhalle, die inneren Schiffswände und die Apsiden Spuren einer Ausmalung, welche allgemein der Zeit des Desiderius oder der nächsten Folgezeit zugeschrieben wird. Proben in Umrißzeichnung giebt Schulz, solche in Farbendruck und Photographie Salazaro. Kraus veröffentlicht die Bilder des Mittelschiffs in Lichtdruck.



Im Bogenfeld der Hauptthür ist der Erzengel Michael im Brustbild dargestellt nach griechischer Weise, mit Stab und Kugel. In einer Lünette darüber die gekrönte Maria in Orantenhaltung, als Brustbild in runder, von zwei Engeln getragener Aureole. In den übrigen Blendbögen der Vorhalle ist die Legende von den Einsiedlerheiligen Paulus und Antonius wiederum nach griechischer Bilderregel gemalt.

Im Innern, in der Hauptapsis thront Christus inmitten der Evangeliensymbole; über ihm schwebt strahlend die Taube. Im Fries unter ihm stehen die Patrone der Kirche: Michael und Gabriel und Benedikt mit der Ordensregel; und ein Stifter mit dem (einigermaßen treuen) Modell der Basilika, ohne Zweifel Desiderius. Er hat den viereckigen Nimbus der irdischen Würdenträger. In der südlichen Nebenapsis ist das Brustbild der Gottesmutter samt dem Kind erhalten zwischen zwei Engeln. Die weiblichen Heiligengestalten unterhalb sind fast ganz erloschen. Die Nordapsis zeigt nicht mehr die alte Malerei. Dieselbe galt vermutlich dem Titelheiligen mit seinen Genossen, den beiden andern Erzengeln der Bibel und sonstigen männlichen Heiligen. Allen diesen Heiligenbildern sind nach griechischem Brauch die Namen in Abkürzung (Sigla) beigeschrieben, aber teils griechisch (und mit Schreibfehlern) teils lateinisch. Lateinisch steht auch im Buch des Herrn der Spruch Offenb. 22, 13. Im übrigen entsprechen diese Heiligenbilder in jeder Hinsicht griechischen Ikonen. Da sind die bekannten Typen des Pantokrator, der Panagia Blacherniotissa und der himmlischen Strategen. Von

ausgezeichneter Schönheit ist das Marienbild über der Thür an S. Angelo. Am Gewand des Pantokrator tritt Vorliebe für Schillerfarben stark hervor. Ganz denselben Stil zeigen die Apsisbilder der oben angeführten Abteikirche S. Maria della Libera aus derselben Zeit. (Salazaro tav. 11).

An den Unterwänden, in den Seitenschiffen war die alttestamentliche Geschichte geschildert. Die Reihe begann, wie es scheint, an der Südseite im Osten mit der Schöpfung und lief in zwei Reihen bis zum Abschluß an der Nordapsis. Man erkennt noch manche Scenen aus den Büchern Genesis und Richter: Die Kompositionen scheinen den entsprechenden in Monreale zu gleichen. Auch Legendarisches wie das Martyrium des heiligen Georg ist noch wahrzunehmen. Den unteren Abschluß bildete ein gemaltes Verzeichnis der Äbte von Monte Cassino, Brustbilder in Rundschildern.

Die Westwand des Mittelschiffs nimmt das Bild des Weltgerichts ein, den Hinausgehenden zur Mahnung.

Die Scheidbögen des Schiffs sind an der Laibung dekoriert mit gemalten Ranken von immer neuer Zeichnung, aus Vasen wachsend. An den seitlichen Oberwänden im Mittelschiff sind zu unterst, in den Zwickeln zwischen den Scheidbögen in Ganzfiguren die Propheten dargestellt, sechzehn an der Zahl, darunter Moses, Bileam, David, Salomo und dazu die Sibylle, deren älteste Abbildung wir hier vor uns haben. Jedes hält in Händen eine offene Rolle mit seinem biblischen Prophetenspruch (deren Texte bei Kraus). Offenbar verbindet diese Gestaltenreihe die Geschichten aus dem Alten Bund an den Unterwänden mit denen aus dem Neuen an den Oberwänden. So erscheinen sie schon im Evangelienbuch von Rossano, das um 500, vielleicht in Süditalien selbst entstanden ist, als Sprecher unter den evangelischen Bildern. Sie erscheinen hier in S. Angelo gleichfalls echt griechisch nach Gestalt und Kleidung. Die Reihe wird als ältestes Bilddenkmal des Prophetenspiels in Anspruch genommen.[1]) An den Wandflächen darüber erblickt man in umrahmten Feldern von ungleicher Breite Bilder aus dem Leben Jesu Christi nach den Evangelien. Von ungefähr sechzig ist der dritte Teil zu Grunde gegangen. An jeder Seite waren es drei Streifen übereinander, die Reihe begann wohl zu oberst an der Südwand beim Altar und schloß nach dreimaligem Umlauf von links nach rechts unten an der Nordwand wieder beim Altar. Ebenso gehen in den griechischen Kirchen die Bilderreihen vom Diakonikon bis zur Prothesis.

Unter jedem Bilderstreifen lief (wie auch bei den alttestamentlichen Bildern) ein Schriftfries mit lateinischen Epigrammen (tituli) zum Teil metrischen in der sogenannten leonischen Form. Die Lesung derselben (am besten bei Kraus) ist unvollständig. Die Bruchstücke verraten keine Zugehörigkeit zu irgend einem sonst bekannten Cyklus.

Die Folge mag drei Abteilungen umfaßt haben, die sich aber mit der räumlichen Einteilung nicht völlig deckten. Sie bezogen sich auf die Jugend, das Wirken (Wunder und Gleichnisse) und das Leiden (samt der Vollendung) des Herrn.

[1]) P. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst 1894.

Um die Deutung der einzelnen Scenen hat sich Schulz, Caravita, Kraus und Dobbert bemüht. Nichtsdestoweniger ist auch sie unvollständig und wird es wohl immer bleiben.

Der mutmaßlich erste Teil der Folge, die oberste Reihe an der Südwand ist verblichen. Die Fortsetzung an der Nordwand oben läßt folgende Scenen erkennen: 1. 2. Befehl und Ausführung des Kindermords; getrennt durch ein Fenster. Matth. 2, 16 ff. — 3. Jesus im Tempel unter den Lehrern. Luk 2, 41. — 4. Des Täufers Predigt. Matth. 3, 10. (Die Axt, die dem Baum an die Wurzel gelegt ist). — 5. Taufe Christi. Matth. 3. — 6. 7. Erste und zweite Versuchung. Matth. 4, 1 ff. — Folgt noch eine undeutliche Scene; vermutlich die dritte Versuchung.

An der mittleren Reihe an der Südwand sind noch einige Spuren von Bild oder Schrift: Bei der 2. oder 3. ist ein Thron in der Erde, darunter ist zu lesen REX.: MINISTER OBEDIT. — Von der folgenden erkennt man die Unterteile von den Figuren Christi und eines Aussätzigen. — Unter der drittfolgenden steht: ... TOLLE VALENS LECTVM. Das ist also die Heilung eines Gichtbrüchigen oder des Lahmen am Teich Bethesda. — Folgt eine Unterschrift: FACIT HOC SPES FIRMA PARENTVM, was auf die Tochter des Jairus deutet.

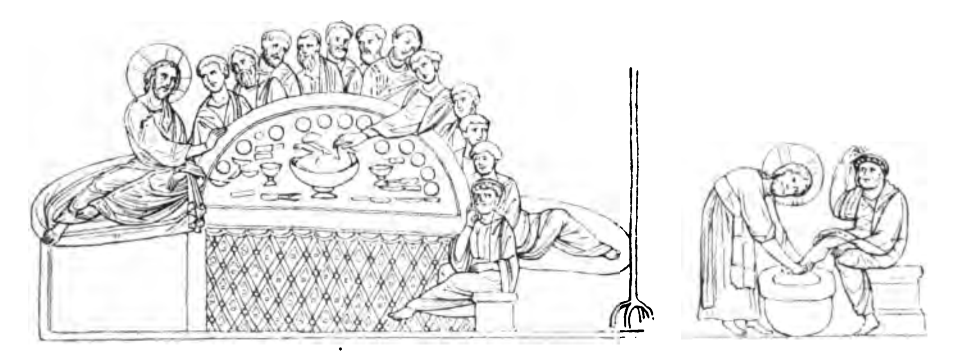
An der Nordwand sieht man in der Mittelreihe: 1. Die Verklärung. Matth. 17, 1 ff. — 2. Die Geschichte vom Fisch mit dem Zinsgroschen. Matth. 17, 2 ff. — 3. Die Bitte der Kananiterin und die Genesung ihrer Tochter. (Von Kraus auf Matth. 18, 1 ff. gedeutet; von Dobbert unbestimmt gelassen.) — 4. Das Scherflein der Witwe. Luc. 21, 1 ff. — 5. 6. Die Parabel vom barmherzigen Samariter. (Luc. 10, 30 ff.) in drei Vorgängen. — 7. 8. Die Parabel vom armen Lazarus. (Luc. 16, 19 ff.) in zwei Doppelscenen. — 9. Die Heilung eines Besessenen. — 10. undeutlich.



An der Südwand unten: 1. Berufung des Zachäus. Luc. 19, 4. — 2. Gespräch mit der Samariterin. Joh. 4, 5 ff. — 3. Begnadigung der Ehebrecherin. Joh. 8, 1 ff. — 4. Heilung des Blindgebornen. (Joh. 9, 1 ff.); in zwei Vorgängen. — 5. Auferweckung des Lazarus. Joh. 11, 1 ff. — 6. Bitte der Mutter der Zebedäiden. Matth. 20, 20 ff. — 7. Salbung in Bethanien; nach Joh. 12, 2 ff. Doch fehlt Judas; Martha ist gezeichnet nach Analogie der Maria in Luc. 10, 38 ff; und aus Luc. 7, 36 ist der Pharisäer Simon eingetragen — 8. Einzug in Jerusalem. Matth. 21, 1 ff. — 9. Abendmahl samt Fußwaschung. Joh. 13, 19.



Gegenüber (an der Nordwand unten): Gebet und Weckruf Jesu im Ölgarten; nach Joh. 18, 1 ff., wie die Elfzahl der Jünger beweist. — Aus Johannes entnimmt die römische Perikopenordnung die Passionsgeschichte für den Karfreitag. Daher auch die hier folgenden Scenen: 2. Der Verrat: (Judaskuß, Schwertstreich des Petrus) und die Beratung zwischen Hannas und Kaiphas (Joh. 18). — 3. Verspottung Jesu (Joh. 19). — 4. Händewaschung des Pilatus, wobei nach Matth. 27, 19 auch die Warnung durch sein Weib angedeutet ist; und daneben die Kreuztragung. (Das Kreuz von Simon getragen, nach den Synoptikern.) — 5. Die Kreuzigung,



in einem unterwärts verlängerten Feld. — 6. Grablegung Joh. 19, 38 ff. — 7. Höllenfahrt Christi (nach dem Nikodemus-Evangelium auf Grund von 1. Petri 3, 19). — 8. Die Auferstehung, d. h. die Verkündigung durch den Engel an die zwei Marien. Matth. 28, 1 ff. — 9. Gang nach





Emmaus. Luc. 24, 13. — 10. Erscheinung des Auferstandenen am See. Joh. 21, 1 ff. — 11. Erscheinung desselben vor Thomas und den übrigen Aposteln. Joh. 20, 26 ff. — 12. Himmelfahrt des Herrn, in Gegenwart der Maria, wegen Akt. 1, 14.

Diese Bilderfolge schließt sich, wie Kraus bemerkt und sorgfältige Prüfung bestätigt, an die römische Perikopenordnung an (den seit der Zeit Gregors d. Gr. nachweisbaren Comes). Es sind die Evangelien der Fest- und Sonntage vor Pfingsten und der Wochentage in der Fastenzeit. Dazwischen hinein sind noch einige Wunder und Gleichnisse aufgenommen, so daß ein Leben Jesu in chronologischer Ordnung (nach der Evangelienharmonie samt dem Glaubensbekenntnis) entsteht. Diese rein historischen Bilderreihen sind altkirchliche Überlieferung. In Italien hat sie sich sehr lang erhalten (Mosaiken der Normannenzeit in Sizilien, Fresken Cimabues in Assisi und Giottos in Padua u. a.). In der orientalischen Kirche hat dagegen die Liturgie entschiedener auf die Kirchenmalerei eingewirkt, wie es scheint, schon bald nach dem Bilderstreit. Was dort illustriert wird, ist nicht mehr unmittelbar die Bibel, sondern die Liturgie nach Basilius und Chrysostomus. Und nicht sowohl die chronologische Ordnung ist dort maßgebend als das Kirchenjahr mit seinen Festvorlesungen und -gesängen.

Wie steht es nun mit den biblischen Geschichtsbildern in S. Angelo? Von den einen sind sie für rein griechisch erklärt worden, von anderen für rein lateinisch, von dritten für gemischt. Die Italiener, Salazaro und Caravita sehen darin

Erstlinge einer italienischen nationalen Kunst. Springer [1]) spricht (mit Caravita) von einer montecassiner Schule und erklärt das Weltgerichtsbild für rein lateinisch. Kraus hebt den (auch schon von Caravita bemerkten) stilistischen Unterschied zwischen den Historien und den Ikonen hervor und findet im Weltgerichtsbild den Stil der letzteren, also den griechischen. In den Historienbildern sieht er das vollständigste Exemplar der karolingisch-ottonischen Bilderbibel und ein Hauptdenkmal der internationalen, rein lateinischen Kunst des Benediktinerordens, gleich den Malereien aus der Reichenauer Schule zu Oberzell und Burgfelden. Er verkennt indessen keineswegs, daß in S. Angelo eine griechische Überlieferung die lateinische durchkreuze, ja durchdringe; ganz abgesehen von den Anklängen in der Tracht u. dergl., Wirkungen des Verkehrs mit der griechischen Nachbarschaft und mit Byzanz selbst. Die vornehmeren Malereien, die Ikonen und nach seiner Meinung auch das Weltgericht wären griechischen Künstlern übertragen, die geringeren, die Historien, einheimischen Kräften überlassen worden. Und er macht die stichhaltige Wahrnehmung, daß die Bilder in der obersten Reihe der Nordseite von anderer, wie er meint, späterer Hand herrühren (oder überarbeitet sein) müssen als die weiteren Historien. Mir erscheinen sie rein und echt griechisch, im Gegensatz zu dem schwankenden und gemischten Charakter der übrigen. Griechischen Ursprung des Ganzen haben schon Crowe und Cavalcaselle behauptet. Neuerdings hat K. Frey [2]) gar den lateinischen Anteil völlig bestritten: Die Anzeichen italienischen Kunstgefühls, die von Caravita gerühmte sveltezza ed eleganza rühren von modernen Übermalungen her. Die gesamte Kunst des früheren Mittelalters in Unteritalien sei einfach byzantinisch. E. Dobbert, der vermöge seiner russischen Kenntnisse in der byzantinischen Kunst ebenso bewandert ist als in der des abendländischen Mittelalters, hat nun die Bilder aus dem Leben Christi mit der ihm eigenen Gründlichkeit untersucht nach dem Schema: Komposition, Kopftypen, Gebärden, Stellungs- und Bewegungsmotive, Tracht, Bauwerk, malerische Technik; und ist gleichfalls zu dem Ergebnis gekommen, daß diese Bilder nach Inhalt und Anordnung der byzantinischen Auffassung entsprechen.

Die ikonographische Vergleichung der Kompositionen, wie sie Dobbert mit erstaunlicher Denkmälerkunde anstellt, liefert wohl sichere Ergebnisse bei solchen Historien, wo in beiden Kirchenhälften feste und besondere Typen sich gebildet haben. Griechische Auffassung oder Einwirkung haben wir vor uns, wenn die Geburt Christi realistisch dargestellt ist d. h. wenn Maria als Wöchnerin daliegt, noch sicherer, wenn das Kind gebadet wird. Desgleichen bei der Taufe Christi, wenn der Fluß natürlich abgebildet ist in seinen Ufern (nicht als Wasserberg) und dabei doch wieder personifiziert durch den im Wasser liegenden Flußgott; und wenn Engel dienen, wie der griechische Maler sie so oft als möglich, auch in anderen Historien anzubringen liebt. Bei der Verklärung, wenn der Herr segnend in der Aureole steht und Strahlen von ihm auf die bestürzten Jünger fallen. Bei den Gleichnissen, wenn der lehrhafte Sinn anstatt des parabolischen Wort-

[1]) Das Jüngste Gericht (Repertorium für Kunstwissenschaft VII).

[2]) Ursprung und Wesen westeuropäischer Kunst im Mittelalter. (Deutsches Wochenblatt von O. Arendt, Berlin 1893, Nr. 41 f.)

lauts illustriert ist. So trägt der barmherzige Samariter in der griechischen Kunst die Züge Christi. (Schon im Evangeliar von Rossano, das um 500, vielleicht in Unteritalien selbst entstanden ist). Wenn beim Abendmahl Christus mit seinen Jüngern noch zu Tische liegt, Er an der (im Bild) rechten Seite, neben ihm Johannes, gegenüber Petrus, nebenan etwa ein Oster-Kerzenständer; und wenn Judas dabei (nach dem Johannistext) selbst in die Schüssel greift, so dürfen wir von griechischer Ueberlieferung sprechen. Dies alles und noch anderes der Art ist hier in S. Angelo vorhanden. Solche Kennzeichen ergeben sich aber nur durch umfassende, bis zum Ursprung des Typus zurücktastende Untersuchung, wie sie für die Geburt Christi von Max Schmid[1]) und von Noack[2]), für die Taufe Christi von Strzygowsky[3]), für das Abendmahl von Dobbert[4]) selbst angestellt worden ist. Es genügt nicht, in unserem Fall etwa den Codex Egberti als lateinisches und das Malerbuch vom Athos als griechisches Musterbuch nachzuschlagen; ganz abgesehen davon, daß das letztere Bestandteile aus zehn verschiedenen Jahrhunderten enthalten mag. Eine Reihe von Kompositionen ist und bleibt gemeinsames Erbgut aus der altkirchlichen Kunst. Andere sind aus dem Orient früh, vor der Kirchenspaltung ins Abendland verpflanzt worden. So die Darstellung von Christi Höllenfahrt und die vom Tod der Maria.

In manchen Fällen versagt die ikonographische Prüfung überhaupt. Gewisse biblische Geschichten sind so einfach oder so genau vom heiligen Text vorgeschrieben, daß bei den Kunstmitteln des Mittelalters kaum mehr als eben eine Wiedergabe im Bild möglich ist. Andere Geschichten wieder sind so inhaltsreich oder so anregend für die fromme und die künstlerische Phantasie, daß sich ein fester Typus für die Komposition hier und dort gar nicht bilden konnte. So bei der Kreuzigung[5]) und beim Weltgericht. Griechische Kompositionen dringen auch wohl indirekt in abendländische Werkstätten ein. Manchmal gehen sie auch mit abendländischem Stil eine Verbindung ein. Dobbert hat etliche Bilderhandschriften dieser Art, italienische und (bei anderer) Gelegenheit[6]) deutsche zusammengestellt. Das bekannteste Beispiel ist oder war der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg. Selbst das Egbertbuch gehört mit einem Teil seiner Bilder dazu.

Manches wird noch immer als Eigentümlichkeit der byzantinischen Kunst angesehen, was in Wahrheit altkirchliche Tradition ist. So nennt auch Dobbert

---

[1]) Die Darstellung der Geburt Christi. 1890.

[2]) Die Geburt Christi in der bildenden Kunst. 1895.

[3]) Ikonographie der Taufe Christi. 1885.

[4]) Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst (Repertorium XIII, XIV, XV, XVIII).

[5]) Über die Kreuzigung Christi und das Kruzifix giebt es noch immer keine abschließende ikonographische Arbeit, so groß die Litteratur schon ist. Das Neueste ist: Forrer und Müller, Kreuz und Kreuzigung Christi. 1894. Für unsere Frage vgl. Dobbert, Zur Entstehungsgesch. des Kruzifixes, im Jahrb. der preuß. Kunstſ. I (1880); Otte und Aus'm Weerth, Zur Ikonographie des Kruzifixus, in Bonner Jahrb. 54 f. (1868); Brockhaus a. a. O.; Vöge a. a. O.; Grimouard de Saint-Laurent, II, XII; Grisar, Kreuz und Kreuzigung u. s. w. in Römisch. Quartalschrift f. christl. Altertumskunde, VIII 1894; auch noch immer: Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes. 1870.

[6]) Göttingische gelehrte Anzeigen. 1890, 22.

die doppelte Darstellung des Christus beim Gebet im Ölgarten als typisches Merkmal byzantinischer Komposition. In Wahrheit ist sie, wiewohl sie uns im griechischen Evangelienbuch von Rossano zuerst begegnet, eben nur ein Beispiel der (von Wickhoff [1]) sogenannten) kontinuierenden Schilderung, die aus der römischen Triumphalkunst in die altchristliche Bibelillustration und damit in die ganze mittelalterliche Kunst übergegangen ist. Noch Michelangelo läßt in Gethsemane den Heiland zweimal sehen. Dasselbe ist der Fall mit Christus im Schifflein (Oberzell) mit dem Blindgeborenen, der an den Siloahbrunnen geschickt wird (S. Angelo, Egbertbuch, griechische Bilderhandschriften). Die Beispiele ließen sich leicht vermehren.

Kurz, die ikonographische Untersuchung ist eine unendlich schwierige und unsichere. An Hilfsmitteln fehlt es freilich nicht. Da sind die Übersichtswerke von Grimouard de Saint-Laurent [2]), Rohault de Fleury [3]), Mrs Jameson [4]), Farrar [5]), Pokrowsky [6]); und verschiedene Arbeiten von Kraus, Vöge, Leitschuh, Tikkanen, Beissel.

Oft liegt das Byzantinische im Stil, in einzelnen Motiven und Manieren, in den Typen oder auch nur im Beiwerk. Byzantinisch sind in unseren Wandmalereien, um mit dem Letzten zu beginnen, die Kuppelbaldachine in verschiedenen Bildern, der verhängte Tisch, hinter dem nach kaiserlich romäischem Amtszeremoniell Pilatus sitzt. Byzantinisch sind die Trachten aller profanen Figuren, welche nach dem allgemeinen Brauch der Kunst des Mittelalters Standestypen aus dem Leben wiedergeben. In byzantinischer Manier ist aber auch bei den Heiligen aus der Bibel die antikische Draperie gezeichnet. Griechisch sind die Kopftypen für Christus, für den Täufer, die Apostel, für Abraham und alle greisen Heiligen, für Maria und die heiligen Frauen aus der Bibel überhaupt. Byzantinisch sind durchweg Gebärden uud Gebräuche, die abgerundeten Bewegungen und Stellungen, die schwächlichen Manieren bei der Zeichnung stehender und gehender Gestalten. Das wird nach den trefflichen Erläuterungen Dobberts niemand mehr verkennen. Die Auferweckung des Lazarus, der Einzug in Jerusalem sind so dargestellt wie in italienisch-byzantinischen Bildern des 12. und 13. Jahrhunderts und im wesentlichen schon im Kodex Rossanensis. Die Predigt des Täufers stimmt genau mit griechischen Miniaturen überein. Die Disputation im Tempel, die Höllenfahrt, die Frauen am Grab sind wahre Paradigmen byzantinischer Ikonographie. Bei der Kreuzigung ist nicht nur die Kreuzform bezeichnend; auch der Hauptmann, der auf Christus deutet, die trauernden Engel, die gedrängten Scharen der Zuschauer sind lauter Gemeinplätze griechischer Schilderung.

Und doch sind in dem Cyklus von S. Angelo auch Historien, deren Dar-

---

[1]) Die Wiener Genesis-Beilage zum 15. und 16. Band des Jahrbuchs der kunsthistorischen Sammlungen des ah. Kaiserhauses, Wien 1895.

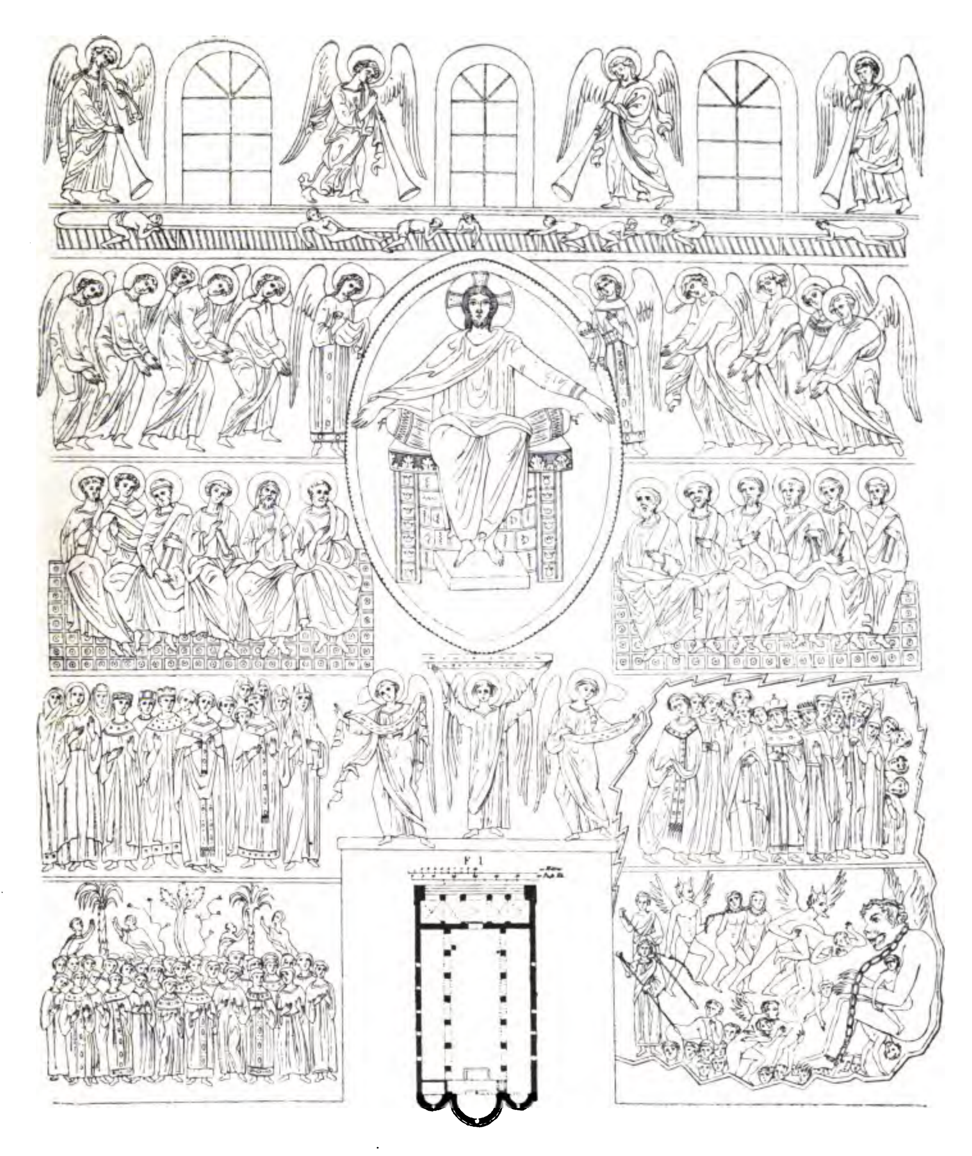
[2]) Guide de l'art chrétien. 1871.

[3]) l'Evangile. 1874.

[4]) History of our Lord. 1841.

[5]) The life of Christ as represented in art. 1895.

[6]) Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie. 1892. (Mit russischem Text.)



stellung bei den Lateinern zu Hause scheint. Der Gang nach Emmaus, die Ehebrecherin vor Christus — eine Geschichte, welche in den byzantinischen Bibeln ausgelassen ist, (doch in Monreale abgebildet). Das Bild der Salbung Jesu ist deutschen Miniaturen in der Art des Egbertbuches auffallend stilverwandt. Der Globus als Sitz Christi ist ein altchristliches Motiv, das bei den Lateinern des Mittelalters lang in Geltung geblieben ist.[1] Hier darf man italienische Überlieferung annehmen. (In S. Angelo bei den Scenen mit der Samariterin und der Ehebrecherin; ferner in Monreale). Das Motiv war aus heidnischen Apo-

[1]) Vgl. Tikkanen, die Genesis-Mosaiken von S. Marco in Venedig (Acta Societatis Scientiarum Fennicæ, tom. XVII). Helsingfors 1891, S. 19. Anm. 2.

theosenbildern auf das Majestätsbild Christi, dann zunächst auf Schöpfungsscenen übergegangen.

Nachzutragen sind zu den Vergleichungen Dobberts beim Samariter und beim armen Lazarus die Wandgemälde in Burgfelden.[1]) Sie sind mit den Kompositionen in S. Angelo in keinem Stück verwandt, echt deutsch-lateinisch.

Daß die Passionsbilder in S. Angelo auf die Mysterienbühne zurückweisen, ist von P. Weber behauptet doch nicht hinreichend begründet worden. Ihre durchgehende Verwandtschaft mit griechischen Miniaturen spricht dagegen.

Aus der malerischen Technik kann man auch kaum sichere Schlüsse ziehen. Als byzantinische Weise gilt die grüne Untermalung, die sich hier findet, doch nach Crowe und Cavalcaselle fast bei allen Wandgemälden der Zeit in Italien. Dagegen ist der bunte Streifenhintergrund, wie ihn hier z. B. das Bild der Ehebrecherin (Salazaro tav. 10) zeigt, doch entschieden abendländisch, von der karolingischen Kunst ererbt, wo er eine Entstellung der abgetönten Luft in antiken Gemälden bedeutet. Die grobe Hervorhebung der Umrisse soll nicht betont werden. Doch die harten Flecken auf den Wangen sind gewiß nicht byzantinisch.

Es ist schade, daß Prof. Dobbert auf das Weltgerichtsbild[2]) gar nicht eingegangen ist. Ihm genügt es, den byzantinischen Einfluß darin selbst von Kraus anerkannt zu wissen. Und doch scheint gerade in dieser Komposition, wie auch Springer hervorgehoben hat, die lateinische Überlieferung besonders deutlich.

Das Bild zerfällt (wie alle älteren Weltgerichtsbilder, wo der Raum es zuläßt) in Streifen, fünf übereinander. Im obersten stehen zwischen den Fenstern vier Posaunenengel, jeder in besonderer Gewandfarbe. Unter ihnen sind in einem schmalen Friese in ganz winziger Gestalt die Toten dargestellt, wie sie sich in ihren Leichenhemden aus gefurchten Sarkophagen erheben. Durch die zwei nächsten Streifen reicht die übermächtige Gestalt des Weltrichters. Der Kopf ist, wie man deutlich sieht, übermalt. Es scheint (nach der Haartracht), daß er ursprünglich dem lateinischen, bartlosen Typus folgte. Gekleidet ist er in weißen Rock und purpurnen Mantel, der ganz so wie in abendländischen Gerichtsbildern auf den Schultern liegt. Seine Hände und Füße sind (nach Kraus) durchbohrt. Die rechte Hand ist offen nach vorn gekehrt, wie einladend; die linke nach hinten, wie abweisend. Christus sitzt auf einem altar-ähnlichen, wie es scheint goldbeschlagenen Thron mit Sitzkissen und Fußschemel. Eine mandelförmige Aureole umgiebt ihn, zu deren Seite zwei Engel in byzantinischer Hoftracht stehen, vermutlich „Throne“. Hinter diesen je eine Gruppe von vier huldigenden Engeln gewöhnlicher Art, in streng symmetrischer Anordnung. Sie gleichen bis auf die eckige Behandlung der Gewandfalten hinaus den Engeln in deutschen Bilderhandschriften vom Anfang des 11. Jahrhunderts.

---

[1]) Die Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg, Atlas II, Tafel 2.

[2]) Litteratur bei Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. 1884. Jüngere: G. Voß, Das J. Gericht in der bildenden Kunst des früheren Mittelalters (Seemannsche Beiträge Alte Folge 8, 1884). — A. Bouillot, le Jugement dernier dans l'art. Paris 1894. — V. Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst, S. 339 f. — F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I, S. 201 ff.

Im dritten Streifen sitzen (beziehungsweise saßen) beiderseits je sechs Apostel auf einer Bank in der Art der altkirchlichen Presbyterial-Subsellien und in derselben Prachtausstattung wie der Thron des Herrn. Sie halten Schriftrollen in den Händen.

Im vierten Streifen stehen unter der Glorie des Weltrichters drei Engel von besonders freier und anmutiger Haltung, offene Schriftrollen haltend. Der mittlere verkündigt TEMPVS AMPLIVS NON ERIT. Demnach ist es Michael (Off. 10, 6); und seine Genossen werden Gabriel und Rafael sein. Sie rufen VENITE BENEDICTI PATRIS MEI und: ITE MALEDICTI IN IGNEM ETERNAM. Angeredet sind die beiden Chöre der Auserwählten rechts und links. In beiden sind Mönche und Kleriker, Bischöfe, Fürsten und Fürstinnen kenntlich in der Tracht der Zeit, wie sie in den Malereien der alten Clemenskirche zu Rom wiederkehrt. Sie ist byzantinisch und zugleich italienisch. Die Auserwählten schauen in heiterer Ruhe nach dem Gnadenengel hin. Die Verdammten drücken in Mienen und Gebärden Verzweiflung aus; die meisten schauen nach dem Höllenpfuhl. Ein Blitzstrahl umzuckt diese Schar. Im himmlischen Paradies, das den unteren Streifen der entgegengesetzten Seite einnimmt, sieht man einen Ölbaum(?) und zwei Palmen, von denen wie beim Einzug Jesu in Jerusalem Knaben Zweige brechen (Off. 7, 9). Davor eine dichtgedrängte Schar von Seligen in geistlicher und weltlicher Tracht, doch ohne Unterschied des Geschlechts (wegen Mt. 22, 30).

In der Hölle sitzt Satan, flammenspeiend, aber schon gefesselt. Er hält zwischen seinen Knien gepackt den nackten Judas. Der Name steht auf seinem Oberschenkel (vielleicht nachträglich) eingeschrieben. Andere nackten Menschen beiderlei Geschlechts werden von kleinen Teufeln hereingetrieben und herabgeworfen. Unten glüht der Pfuhl, worin man Köpfe sieht. (Für die zwei von Schulz neben der Thür gezeichneten Engel ist nach den Photographien kein Platz im Original.) Satan und seine Gesellen sind so gebildet wie bei den Byzantinern die Dämonen überall, als böse nackte Genien von menschlicher oder satyr-artiger Gestalt, gehörnt, dunkelhäutig, mit bunten Schwingen ausgerüstet.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Gang durch Paris.

Von Alfred Bach.

(Fortsetzung.)

Die hochschiffige St. Eustachkirche ist nicht nur eine der interessantesten, sondern auch, obwohl turmlos, eine der schönsten und größten Kirchen der Stadt. Während sie in der Grundanlage und im Aufbau gotisch ist — nur das Hauptportal ist ganz im Renaissancestil gehalten — fünfschiffig mit Chorumgang und zahlreichen Strebebögen, welche vermöge ihrer sich gegen Hauptschiff und Querschiff kreuzenden Richtung ihrem Äußern etwas Unruhiges fast Phantastisches verleihen, zeigen ihre Einzelformen fast durchgehends ein Verlassen des gotischen Formprinzips. Teils ist das Renaissancemotiv adoptiert, teils die gotische Form

eigenartig umgebildet und vereinfacht. Die Spitzbogen der Fenster sind durch Rundbogen ersetzt, das Maßwerk, das in der Spätgotik in gekünstelte Formen ausgeartet war, auf eine nüchtern schlichte Bildung reduziert. Nur ein genialer Meister konnte aus dem ausgelebten Alten und dem noch ungenügend verstandenen Neuen ein drittes schaffen, das wenigstens in gewissem Grade noch ästhetisch wirkt.

Ich hatte Gelegenheit, in dieser Kirche einem Hochamt anzuwohnen, das in Anwesenheit eines Kardinals celebriert wurde. Auf dem Hintergrunde des in tiefe Dämmerung gehüllten Chors hoben sich die Flammen von mehr als hundert, in Figuren symmetrisch angeordneten Kerzen ab, die Scharen der Priester in weiße, reich mit Gold gestickte Meßgewänder gekleidet, wandelten die Stufen des Altars auf und nieder, vom leichten Dunste des Weihrauchs halb umhüllt, zu den feierlichen Tönen der Orgel ließen Chöre ihre wunderbaren Weisen ertönen, bald inbrünstige Himmelssehnsucht atmend, bald wie in opferfreudiger Kampfes-lust erklingend. In diesem vom gedämpften farbigen Licht der Fenster erhellten hohen Raume, den eine andächtig knieende Menge ganz erfüllte, wirkte diese Musik wirklich ergreifend, und ich muß gestehen, daß mich noch am folgenden Tage ihre Töne mitten im Gewühl der Straßen wie Geisterstimmen umschwebten.

Die gleichfalls dem Übergangsstil im wesentlichen angehörende Kirche St. Etienne du Mont hat einen hübschen, spätgotischen Turm, ihr Portal ist, wie das der vorigen, im Renaissancestil angefügt. Das schöne, dreischiffige Innere wirkt höchst originell durch die Arcaden seiner Emporen, welche mit an den Pfeilern in Balkons ausladenden Balustraden geziert sind, namentlich aber durch den, gleich-falls mit einer Balustrade versehenen Lettner, der wie eine Brücke das Schiff vom Chore abschließt, und von welchem gewundene Treppenaufgänge zu den Seitengalerien emporführen.

Im Chorumgang befindet sich das — nun übrigens leere — Grab der hl. Genovefa, darüber ein reicher, alter Reliquienschrein, vom Pantheon, das ur-sprünglich der hl. Genovefa geweiht war, hieher übertragen und eine Stätte be-sonderer Verehrung.

Die Blütezeit der Renaissance war dem Kirchenbau nicht günstig, in sie fallen dagegen die großen königlichen Prachtbauten, von denen Paris im Louvre- und Luxemburgpalast zwei berühmte und hochbedeutende Beispiele besitzt, denen sich Privatpaläste wie das Hôtel de Sully, das Hôtel Carnavalet, das Hôtel Lavalette u. a., welche ganz oder fast unversehrt sich bis auf unsere Zeit er-hielten, anschließen.

Am Louvre, diesem einen ganzen Stadtteil einnehmenden Riesenkomplex zu-sammenhängender Bauten, haben Jahrhunderte und fast alle Regierungen seit Franz I gebaut, von welchem der Grundstock dieses in der Baugeschichte berühmten Schlosses stammt. Trotz der hieraus sich ergebenden Verschiedenheit der an ihm verkörperten Stilrichtungen macht es doch, namentlich in seiner langgedehnten am Seinequai gelegenen Hauptfront einen im wesentlichen einheitlichen Eindruck. Es umschließt in Hufeisenform einen großen, und in einem daran anschließenden ge-schlossenen Viereck einen kleineren Hof, auf dessen Pflaster sich noch die Grund-linie der mittelalterlichen Burg markiert findet, an deren Stelle das Louvre ge-

treten ist. Dieses geschlossene Viereck enthält nur alte Teile, die in ihrem reichen und doch maßvollen und edlen plastischen Schmuck von Caryatiden und Ornamenten, welche die jetzt altersgrauen Wände beleben, ein Schaustück des Glanzes sind, welcher das Leben des französischen Hofes auf der Höhe seiner politischen und gesellschaftlichen Macht kennzeichnet, wie die vergoldeten und mit Zierformen reich belebten Prachtsäle in seinem Innern etwas von der vornehmen, bunten Welt ahnen lassen, die sich einst in ihnen bewegte. Die Ecken des Baus sind durch große Pavillons mit hohen, steilansteigenden Dächern gekennzeichnet, und ebensolche Pavillons bilden das Verbindungsglied der einzelnen Teile. Sie verleihen dem Louvre weithin schon das Gepräge eines königlichen Baues.

Ein Vorplatz, würdig dieses Baues ist der Garten der jetzt niedergelegten Tuillerien, welche den Schluß des nun offenen Vierecks des großen Hofes bildeten. Dieser Garten mit seiner dem altfranzösischen Geschmack entsprechenden geregelten Einteilung ist noch im wesentlichen so, wie er zu der Zeit war, als sich der Hof Napoleons in ihm, von der profanen Menge streng geschieden, erging. In direkter Verlängerung der Mittellinie des Louvrehofes geht über die Prachtbeete des Tuilleriengartens hin der Blick auf den mit dem Luksorobelisken gezierten Konkordienplatz und darüber hinaus, entlang der Avenue der elyseischen Felder, bis zum Triumphbogen, welcher den Horizont abschließt.

Der zweite königliche Palast, auf der Höhe des linken Ufers neben dem lateinischen Viertel gelegen, das Luxembourg, erheblich kleiner als das Louvre, trägt den Charakter geschmackvoller Eleganz und scheint schon durch sein Äußeres zu verraten, daß er nicht der Sitz der höchsten Macht, sondern der Mußesitz einer königlichen Frau war. Maria von Medicis ist seine Erbauerin, und einige wenige Gemächer sind in ihm noch aus ihrer Zeit erhalten, welche von Prachtliebe wie von geläutertem Schönheitssinn Zeugnis geben. Auf der freien Südfront des Palastes und dem vor ihr sich ausbreitenden Garten, der trotz einer gewissen Regelmäßigkeit nicht das steif-zeremonielle des Tuileriengartens hat, ruht gewissermaßen ein Strahl der heiteren Sonne Italiens, und die Kunst der Mediceerzeit wird wieder lebendig in den Gigantengestalten der Fontäne des Gartens, über welche seine alten Bäume ihren kühlen Schatten breiten.

Nur im Vorübergehen will ich noch des großartigen, statuengeschmückten Sitzungssaals des Senats als eines Teils des Baus gedenken und der Zimmer aus der Zeit des ersten Napoleon, in welchen in Ausstattung der Räume der Empirestil durch Ruhe und Größe der Verhältnisse in Verbindung mit Kostbarkeit der Stoffe seine eigenartigen Lichtseiten entfaltet.

Unter Ludwig XIV beginnt eine reiche, noch unter seinen beiden Nachfolgern sich fortsetzende Bauperiode, in welcher auch der Kirchenbau neuen Aufschwung gewinnt.

Aus einigen Hauptbeispielen dieser Periode muß ich zunächst die Kirche Notre Dame des Victoires erwähnen. Sie ist erbaut zum Gedächtnis des Sieges über die Hugenotten bei La Rochelle. Von mäßigen Dimensionen, turmlos und von einfacher Grundform, der Chor im Fünfeck abschließend, welchen schöne Gemälde des Meisters Van Loo schmücken, ist die Kirche im Innern von wohl-

thuender Wirkung, welcher ein gewisser Reichtum der Ornamentierung keinen Eintrag thut. Sie gehört zu den beliebtesten und besuchtesten Kirchen von Paris, und vielleicht hängt es damit zusammen, daß ihre Wände ganz mit Votivtafeln, teilweise ganz rührenden Inhalts bedeckt sind, eine Sitte, der man da und dort auch in andern Kirchen begegnet.

Wie die eben genannte, in einer wenig belebten Seitenstraße gelegen, aber von ihr ziemlich verschieden, ist die große Rokokokirche St. Roch, von kompliziertem Grundriß, dreischiffig mit Chor und Kapellen, von kühner Konstruktion. Sie baut sich auf breiter Treppe auf. In ihrem Innern ist sie mit zahlreichen Bildern und Denkmälern ausgestattet, trotzdem hinterläßt dieses ein gewisses Gefühl von Kälte, welches offenbar mit dem hervortretend Anspruchsvollen des Baus im Zusammenhang steht.

Ziemlich gleicher Zeit entstammt die größte Kirche des linken Ufers, die von zwei, nicht ganz gleichwertigen Ecktürmen überragte St. Sulpice mit großartiger Säulenhalle an der Fassade. Der Innenraum ist würdig und groß und von einheitlicher Wirkung. Die Nische des Chors füllt eine Statue der Madonna im Strahlenglanze auf Wolken thronend, welche sich zum Teil um die das Bild umrahmenden Marmorsäulen lagern, ein Werk, das trotz des beabsichtigt Sinnenfälligen von bedeutender Wirkung ist, eine Wirkung, welche die eigenartige Beleuchtung des Raums noch erhöht. In einer Kapelle eines Seitenschiffs ist ein schönes und großes Denkmal, vielleicht das größte aller in Pariser Kirchen befindlichen Denkmäler, dem Andenken des Geistlichen Languet de Gergy gewidmet, aus verschiedenfarbigem Marmor. Er ist selbst knieend auf einem Kissen dargestellt, neben ihm der fliehende Tod mit der Sense, dessen flatternder schwarzer Mantel die geflügelte Gestalt der Unsterblichkeit zurückschiebt.

An dieser Stelle muß ich auch der großen Kuppelbauten aus der genannten Periode gedenken, die ich schon gelegentlich genannt habe. Unweit der Seine auf ihrem linken Ufer, durch eine breite Esplanade von ihr getrennt, liegt der im goldenen Glanz seiner großen Kuppel weithin strahlende Dom der Invaliden, ein Bau aus der Zeit des vierzehnten Ludwig. Unter dieser Kuppel in runder offener Krypte ruhen in dunklem massivem Sarkophag die Gebeine Napoleons I — ein Bild unnahbarer Vereinsamung in kalter Pracht, ein Monument, wie von der Weltgeschichte ihm gesetzt.

Der zweite Kuppelbau, welcher sich in der Nähe des Luxemburggartens auf einem beherrschenden Hügel erhebt, ist das Pantheon, an Stelle der alten Genovefakirche gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts erbaut in der Form eines griechischen Kreuzes, jetzt, entgegen seiner ursprünglichen kirchlichen Bestimmung, lediglich Ruhmeshalle. Sein Inneres, fresken- und säulengeschmückt, mit ungeheurem Luftraum unter der großen Kuppel, nicht eben sehr lichtvoll, giebt dem Gefühl keinerlei Anregung und hat, selbst bei freundlichem Sonnenschein, etwas Erkältendes. In seiner düstern Gruft, welche heute noch Berge von Kränzen enthält, die an des ermordeten Carnot Grab niedergelegt wurden, ruhen außer dem Letztern selbst einige Berühmtheiten wie sein Großvater Lazare Carnot und Victor Hugo, daneben aber viele jetzt verschollene Größen des na-

poleonischen Frankreich. Weiterhin befinden sich darin auch noch Kenotaphien Rousseaus und Voltaires.

Ungefähr zu gleicher Zeit mit dem Pantheon entstanden, aber erst in diesem Jahrhundert vollendet ist ein bekannter Kirchenbau mitten im bewegtesten Treiben des rechtsufrigen Paris gelegen — die Madeleine. Bekanntlich ist ihr Äußeres ganz einem antiken Tempel nachgebildet, ein grünes, weithin sichtbares Dach, von fünf runden Lichtöffnungen durchbrochen, bedeckt ihren vornehm gehaltenen, kein Seitenlicht empfangenden Innenraum. Er erinnert weit mehr an einen Konzertsaal als an ein Gotteshaus. Düster waren seine Wände ringsum mit schwarzem silberverziertem Tuch ausgeschlagen, als ich ihn bei meinem letzten Besuche betrat, auf schwarzbehängter hoher Estrade stand, von Leuchtern umgeben, ein Katafalk. Eine kirchliche Trauerfeier für einen vornehmen Toten hatte soeben stattgefunden, eine Veranstaltung, wie man sie in den Pariser Kirchen zuweilen treffen kann, aber keine der Kirchen schien mir in ihrem Grundcharakter durch solche Verhüllung weniger beeinträchtigt, als gerade die eines stimmungsvollen Zugs entbehrende klassizistisch vornehme Madeleine.

Ein zweites Memento mori war der durch bauliche Arbeiten noch deutlich kenntliche Platz am Eingang der Kirche, an welchem im vorigen Jahre das Bombenattentat verübt wurde, das dem Attentäter selbst das Leben kostete.

Bevor wir von der Zeitperiode gänzlich Abschied nehmen, welche zwischen dem Mittelalter und unserem Jahrhundert liegt, kann ich es nicht unterlassen, noch auf zwei bauliche Sehenswürdigkeiten ersten Rangs zu sprechen zu kommen: die Place des Vosges und die Fontaine des Innocents, beide ziemlich abseits der Hauptverkehrsadern gelegen. Der erstgenannte Platz ist ein fast Stein für Stein erhaltenes Überbleibsel aus der Zeit Heinrichs III und Heinrichs IV, gebildet von nicht gleichförmig aber doch durchaus einheitlich gehaltenen Privathotels, Backsteinbauten mit steineren Fenstereinfassungen, Gesimsen u. s. f., mit steilen schiefergedeckten Dächern, durch fortlaufende Sandsteinarkaden zu einem Ganzen verbunden. Eine baumbeschattete Anlage, ein Spielplatz der Kinder, innerhalb deren sich die Reiterstatue Ludwigs XIV erhebt, nimmt die Mitte des stillen Platzes ein, der fast unberührt bleibt von dem um ihn rings dahinflutenden Verkehr der Weltstadt.

Die Fontaine des Innocents, gleichfalls auf einem stillen grünen Platze gelegen, ist ein reizendes Werk aus der Jugendperiode der Renaissance, ein pavillonähnlicher Aufbau mit figurenbelebtem Fries und anmutvoller in hübschem Wechsel der Stellungen komponierter Brunnennymphen in Relief auf den Seitenflächen, von der Meisterhand Jean Goujons gefertigt, des berühmten Bildhauers unter Heinrich II. Ursprünglich dreiseitig und an die Kirche des Innocents angebaut, welche unter Ludwig XVI niedergerissen wurde, wurde die Fontaine vierseitig in ihrer jetzigen Gestalt als selbständiger Bau aufgestellt.

(Fortsetzung folgt.)

Vom Büchertisch.

Klassischer Bilderschatz. Herausgegeben von F. v. Reber und Ad. Bayersdorfer, München. Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Friedr. Bruckmann. 8. Jahrgang 1896. (Jedes Heft 50 ₰.)

Von dem Fortgang dieses Werkes, für das das Christliche Kunstblatt wiederholt eingetreten ist, läßt sich nur Erfreuliches berichten. Vor allem ist technisch eine solche Vervollkommnung des Druckes erzielt, daß der Abstand gegen die Anfangslieferungen in Feinheit der Licht- und Schattenwirkung ein ganz ungemeiner ist. Die bewährten Grundsätze der Auswahl sind beibehalten: neben dem kunstgeschichtlichen Interesse wird dasjenige des Liebhabers befriedigt, die verschiedenen Zeiten und Stoffgebiete kommen zu ihrem Recht, auf Sinnenkitzel ist nichts berechnet. Auf religiösem Gebiet ragen hervor: Giottos Einzug Christi in Jerusalem aus der Arena zu Padua (wie dramatisch ist auch dieser Vorgang gestaltet durch die Gegenüberstellung des die Kleider auf den Boden breitenden Volkes und der Jünger hinter Jesu), Simone Martinis Kraftgestalten einzelner Heiligen, Filippo Lippis Krönung Marias aus dem Dom zu Spoleto (besonders gelungen in der tonigen Wirkung), Giampietrinos Jungfrau Maria aus der Galerie Borghese zu Rom, ein Bild, dessen echt Lionardeskes sfumato in der Nachbildung voll zur Geltung kommt, eine Reihe Blätter von Giovanni Bellini, Palma Vecchios hl. Barbara in wunderbar schöner Wiedergabe, die berühmten Florentiner Tafeln von Hugo van der Goes, die Beweinung Christi von Quentin Metsys, die prächtige Verkündigung von Wolgemut aus Zwickau, Rembrandts Christusbrustbild aus der Aschaffenburger Galerie, hochinteressant und gewiß vielen unbekannt, die die großen Galerien des Auslands kennen, sowie sein Prediger Ansloo, die neuerworbene Perle der Berliner Galerie.

Chronik.

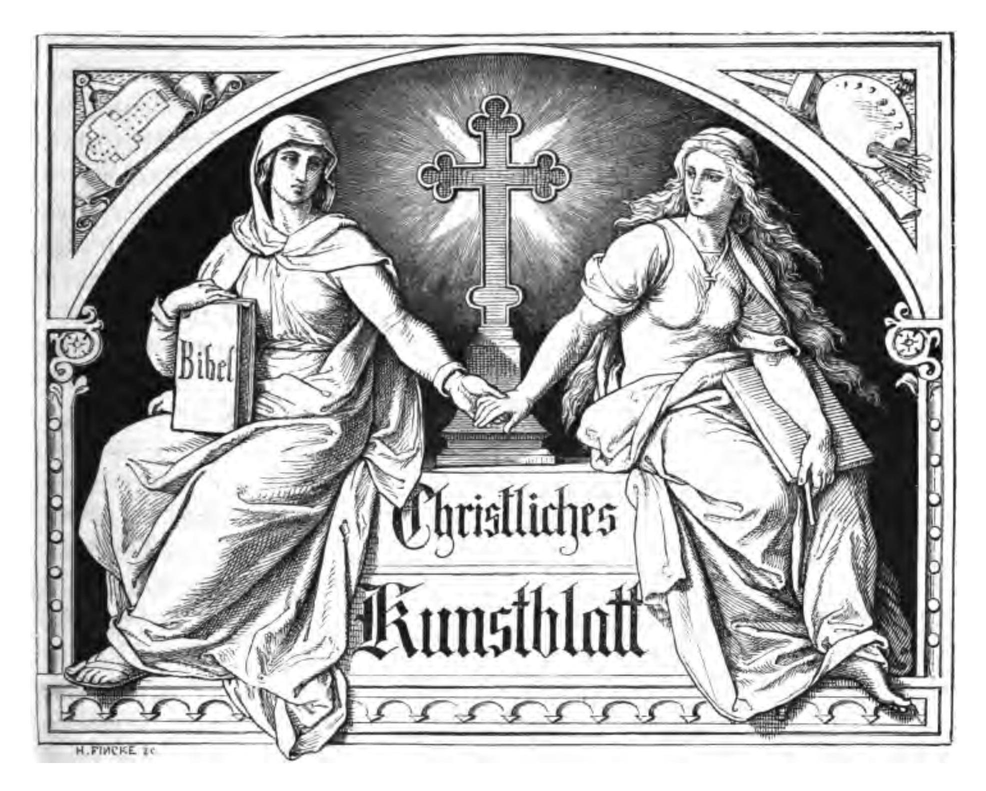
Am 30. Mai ist in München die diesjährige große Ausstellung der Secession eröffnet worden. Neben den deutschen, insbesondere Münchener Künstlern haben Franzosen, Holländer und Belgier, Engländer und besonders Schotten sich zahlreich durch eingesandte Werke beteiligt. — Am 14. ds. Mts. wurde in Nürnberg die zweite bayerische Landesindustrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung eröffnet. Wir werden über sie eingehend berichten.

In Stein a. Rh. wird in der Zeit von Anfang August bis Mitte Oktober auch heuer wieder eine „Klosterausstellung" stattfinden, welche neben Altertümern jeder Art insbesondere umfassen soll: neue Glasmalereien und Kirchenausstattungsgegenstände, sowie kunstgeschichtliche Verlagswerke.

Die württembergische Ausstellung für Elektrotechnik und Kunstgewerbe in Stuttgart wird programmgemäß am 6. Juni eröffnet werden.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. Juli 1896. Achtunddreißigster Jahrgang. Nr. 7.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Von der Stuttgarter Ausstellung für Kunstgewerbe.

I.

Die württembergische Ausstellung für Kunstgewerbe hat für Württemberg eine über ihren äußern Umfang weit hinausgehende Bedeutung. Mit ihr öffnet sich zugleich das neue prächtige Landesgewerbemuseum dem allgemeinen Zugang, als neues Heim für eine Anstalt, welche in ihrer Entwicklung mit derjenigen des württembergischen Gewerbes und Kunstgewerbes aufs engste verknüpft ist. Wiederholt sind in Württemberg Notjahre zu Gründungsjahren hervorragender Wohlfahrtseinrichtungen geworden, so die Hungerjahre 1816 und 1817 z. B. für die das ganze Land systematisch umfassende Württembergische Sparkasse, das Jahr 1848 für die Zentralstelle für Gewerbe und Handel. In ihr wurde die staatliche Fürsorge für das tiefgesunkene Gewerbe in der glücklichsten Weise organisiert, indem dieselbe mit weiser Beschränkung zwei Gebiete in Angriff nahm, auf

welchen die Gefahr staatlicher Bevormundung und damit der Ertötung der eigenen Initiative der Gewerbetreibenden nicht vorlag, das des Unterrichts und der Vorführung mustergültiger Industrieprodukte in einer permanenten Ausstellung. Auf beiden Gebieten hat der Vorgang Württembergs weithin bahnbrechend gewirkt, insbesondere durch den im besten Sinn liberalen Geist ihrer Verwaltung mitten in einem bureaukratischen Zeitalter; die dadurch herbeigeführte Förderung des Gewerbes und Kunstgewerbes ist in erheblichem Maße — obgleich dies keineswegs die spezielle oder gar ausschließliche Absicht war — auch der kirchlichen Kunst zugute gekommen, und dieser Umstand ist es, der dem Christlichen Kunstblatt Recht und Pflicht giebt, auch seinerseits dieser Entwicklung mit Dank und Freude zu gedenken. Die genannte Dauer-Ausstellung hat eine von dem sonst in Deutschland Üblichen wesentlich abweichende Einrichtung: sie führt nicht geschichtlich interessante Original-Stücke aus früheren Jahrhunderten vor — diese Aufgabe verfolgt die daneben in dem Bibliothekgebäude in der Neckarstraße bestehende K. Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Altertumsdenkmale; sie setzt sich zusammen aus mustergültigen Werken fremder und einheimischer Industrie, nach sich darbietender Gelegenheit aus der unmittelbaren Gegenwart heraus auf Ausstellungen u. s. w. im In- und Ausland angekauft, und beschränkt sich dabei nicht auf das Kunstgewerbe, sondern umfaßt alle Zweige der Industrie, die eine Förderung durch solche Veranstaltung versprechen. So ist im Lauf der Jahre eine überaus stattliche Sammlung herangewachsen, die mit Recht unter dem derzeitigen Vorstand der Zentralstelle für Gewerbe und Handel Präsidenten Dr. von Gaupp den früheren Namen „Musterlager" mit dem stolzen „Landesgewerbemuseum" vertauscht hat. Ein Gefühl hoher Befriedigung muß den Vorstand und Leiter des Ganzen von Gaupp und alle seine Mitarbeiter erfüllen, daß es nunmehr Dank der Municifenz der Königlichen Staatsregierung und der Stände gelungen ist, diesem weitverzweigten Organismus in dem neuen Prachtbau des Landesgewerbemuseums eine prächtig-würdige Heimstätte zu bereiten. Das Gebäude dient einer großen Mannigfaltigkeit von Zwecken, die größtenteils außerhalb des Rahmens des Christlichen Kunstblatts fallen. Soweit es Sammlungen in sich birgt, die für die christliche Kunst von Interesse sind, werden wir später ausführlich darauf zurückkommen. Heute haben wir es mit demselben zu thun, sofern es der Rahmen der zu seiner Eröffnung veranstalteten Kunstgewerbeausstellung ist. Durch den Umstand, daß die den Mittelpunkt des Ganzen bildende glasüberdeckte Halle von den Ständen unter Verwilligung reicher Mittel zu einem Erinnerungsdenkmal an die Regierung König Karls bestimmt wurde, verdankt der Bau seine, man kann wohl sagen unübertroffene monumentale Innenwirkung; es entstand dadurch ein Raum für Ausstellungen so geeignet, wie kaum ein zweiter in ganz Europa. Während bei Ausstellungen häufig die flüchtig entworfenen, flüchtig und in unechtem Material ausgeführten Bauten eher geeignet sind, den Geschmack der Besucher zu verderben, statt ihn zu heben, erwarten wir von diesem Innenraum, dem Meisterwerk Professor Neckelmanns, eine nachhaltige Förderung des Sinns für schöne, weite Raumverhältnisse, für echtes und edles Material, für harmonischkräftige Anwendung von Farbe und Schmuck

im ganzen Lande und hoffen, daß dies auch der kirchlichen Kunst zugute kommen möge. Die Zukunft steht in Gottes Hand; aber wir vertrauen zu ihm, daß das deutsche Volk über dem Irdischen nie das Ewige vergessen und darum immer mehr lernen möge, auch weltliche Kunst und weltlichen Gewerbfleiß in den Dienst des Ewigen und Göttlichen zu stellen.

Die Ausstellung

selbst, zu der wir uns nunmehr wenden, ist eine Elite-Ausstellung. Auch in ihrer Beschränkung auf das Kunstgewerbe führt sie keineswegs alles vor, was in demselben im Lande geleistet wird, es sind fast nur die hervorragenden Werkstätten des Landes vertreten, und auch sie haben beinahe nur besonders hervorragende und in der Erfindung neue Werke zur Ausstellung gebracht. Unter diesem Gesichtspunkt erfolgt auch unsere Besprechung. Da erscheint es uns Pflicht, heute soweit der Raum es gestattet, eine Technik dem Leser vorzuführen, deren Verwendung zu kirchlichem Gebrauch nach jahrhundertelanger Vernachlässigung allerneuesten Datums ist. Es sind die

Arbeiten in geschnittenem Leder

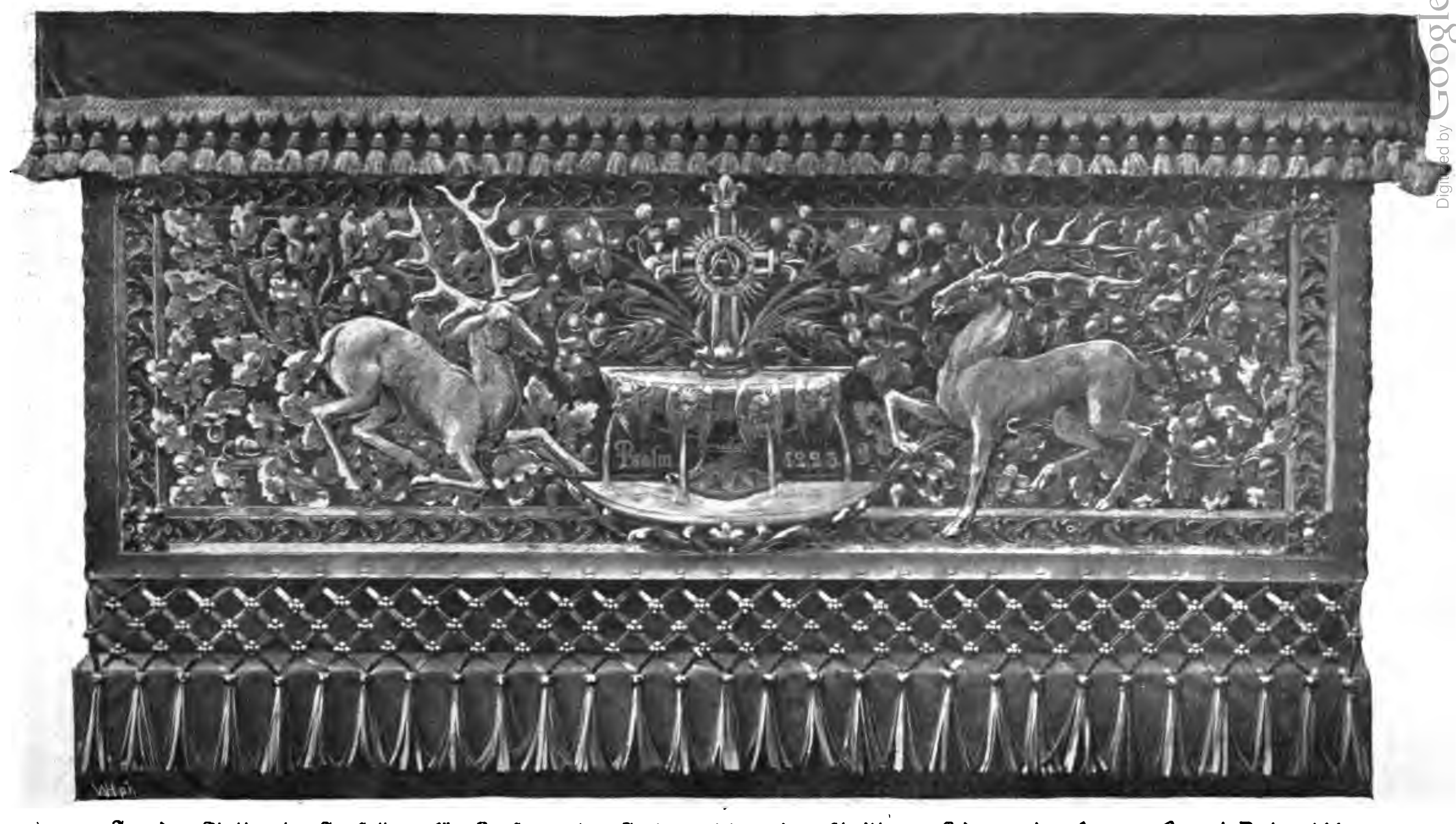
von A. Feucht, Stuttgart.

Der Besucher der Ausstellung findet sie auf der Galerie der König Karlshalle linker Hand zuletzt (vom Eingang aus). Man vergegenwärtige sich die Schönheit des Stoffes selbst; naturfarbenes glattes Rindsleder erweckt schon beim Anblick das beruhigende Gefühl absoluter Festigkeit und Dauerhaftigkeit; weich, nicht spröde und hart, und doch derb, ladet es die Hand zum Zufassen ein — was freilich in der Ausstellung verboten ist! — und diese empfindet dabei höchst angenehm im Gegensatz zu anderen Stoffen und Zubereitungsarten im Naturleder die verwandte organische Bildung. Die Farbe desselben, durch Beizung und Färbung jeder Tönung fähig, bildet eine gleich vortreffliche Folie für Gold und Silber oder Eisen, wie für die zartesten Farben der modernen Ölfarbenpalette. Angefeuchtet wird es weich und bildsam wie Wachs, läßt sich mit Stichel, Messer und Punzen bearbeiten und treiben und behält, wieder trocken geworden, die erhaltene Form unverlierbar bei. Bei Feucht ist jeder Strich und Schlag bei der Bearbeitung Handarbeit. Ein Ornament, das die Maschine aufpreßt, bekommt stets etwas Kaltes und Lebloses, die feineren Variationen bei jedem Strich und Punkt, die die Hand hervorbringt, verleihen dem Ganzen Leben und geben dem Auge den Reiz unendlicher Mannigfaltigkeit. Wenn man die Werkstätte Meister Feuchts betritt, so fühlt man recht, was dem Kunstgewerbe früherer Jahrhunderte die Überlegenheit über die Produkte unseres Maschinenzeitalters verleiht: Das persönliche Verhältnis, in dem der Künstler und Kunsthandwerker zu dem unter seiner Hand entstehenden Werke steht, die Geduld und Ausdauer, die in dieser Arbeit steckt, die liebevolle Versenkung in dieselbe und die stets neue Anregung der Phantasie, die sich dabei ergiebt, sprechen den Beschauer aus dem fertigen Werke sympathisch an. Wie der

Riese Antäus aus der Berührung mit der Mutter Erde, so zieht das Kunstgewerbe aus der eigenhändigen, freien und unablässigen Bearbeitung des Materials seine beste Kraft. An den alten Originalen, deren er selbst eine stattliche Zahl besitzt, ist Meister Feucht dies Geheimnis des Kunsthandwerks aufgegangen.

Von dieser Technik läßt sich nun auch auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst ein ausgedehnter Gebrauch machen. Willst du einem der Deinen ein Gesangbuch geben, dessen äußere Ausstattung fürs Leben aushält und durch ihre Eigenart das Buch wert machen hilft, so bietet sich hier eine Auswahl vom wenig verzierten glatten Einband bis zur künstlerisch getriebenen figürlichen Darstellung (Christus der gute Hirte). Wo beabsichtigt ist, als Jubelgabe eine hl. Schrift zu stiften, da versäume man nicht, durch einen geschnittenen Ledereinband, wie das so leicht geschehen kann, auf die näheren Beziehungen der Gabe hinzuweisen. Ein Lieblingsspruch, eine Widmung, ein Sinnbild von besonderer Beziehung auf der Decke angebracht, wird die Gabe doppelt wert machen. Ganz vorzüglich eignet sich solcher Einband auch für Altarbibeln, wie solche insbesondere für neue Kirchen so gern gestiftet werden. Doch führt uns dies schon weiter. Das Leder auch für Paramente zu verwenden, ist ein Gedanke, den Baurat Dolmetsch in Stuttgart in den Entwürfen zu sämtlichen nachstehend genannten Arbeiten im Lande zuerst verwirklicht und in echt kirchlichem Stil durchgeführt hat. Wir haben schon in unserer Mai-Nummer auf den Knieschemel vor dem Altar in der Kirche zu Uhlbach hingewiesen, der in dieser Technik ausgeführt ist. Unterdessen sind eine Reihe weiterer Leder-Paramente entstanden: Antependien in die Kirchen zu Backnang und Urach, in Arbeit befindlich für diejenige in Schorndorf.

In Württemberg blüht ja die Lederindustrie; es ist erfreulich, daß Angehörige dieses Gewerbszweigs in allen diesen Fällen Stifter dieser Paramente sind. Das Antependium für die Amanduskirche in Urach ziert die Ausstellung und wird unseren Lesern in der Abbildung anschaulich. Der darauf als oberer Abschluß sichtbare Behang dient bloß Ausstellungszwecken und ist in Gedanken durch ein regelrechtes Altartuch zu ersetzen. Die sinnbildliche Darstellung, die das Antependium ziert, hat zu ihrem Mittelpunkt den Brunnen des Lebens; aus einer oberen Schale ergießt sich das Lebenswasser durch vier, mit den Zeichen der Evangelisten verzierte Öffnungen in eine untere; darüber erhebt sich das Kreuz mit A und O, von Strahlen umgeben, Weinranken und Ähren als Sinnbilder des hl. Abendmahls entsprossen demselben. Rechts und links nahen sich dürstend zwei Hirsche, um aus dem Lebensquell zu trinken. Die Bibelstelle Psalm 42, 2. 3 erklärt dieses Sinnbild. Umgeben sind sie von einem Wald von Eichengerank (mit Beziehung auf die waldreiche Umgebung Urachs), das den Grund vortrefflich füllt. Die ganze Pracht, deren diese Technik fähig ist, zeigt sich an diesem Stück. Echtes Silber, auf das Leder aufgelegt und mit weißem und gelbem Lack behandelt, wirkt beinahe intensiver als massive Gold- und Silberplatten. Man überzeugt sich davon am besten, wenn man weit zurücktritt, dann treten leuchtend Wasser und Schale greifbar plastisch aus dem dunkleren Grunde hervor. Wahrhaftig, die prächtigen Goldantependien der romanischen Kunst (Comburg, Basel) sind in dieser Technik wieder aufgelebt. Zu beachten



Aus der Stuttgarter Ausstellung für Kunstgewerbe: Antependium in geschnittenem Leder, entworfen von Baurat Dolmetsch, ausgeführt von A. Feucht in Stuttgart.

ist noch, wie fein sich der Naturlederrand von dem verzierten Felde abhebt und wie hübsch das Lederflechtwerk das Ganze unten abschließt. Natürlich lassen sich solche kirchliche Lederarbeiten auch erheblich einfacher behandeln. Hiefür wird wohl noch im Laufe des Monats eine weitere Verwendungsart dieser Technik in der Ausstellung Zeugnis ablegen: Altargitter von Schmiedearbeit mit Lederfüllungen für die Kirche in Murrhardt, die gegenwärtig in der Feucht'schen Werkstatt in Arbeit sind, ebenso Füllungen für die Felder einer Kanzel, für die Kirche in Lautern bestimmt, ferner Thüren, Stühle, Behänge: kurz es thut sich hier ein weites, neues Feld für solideste, kunstgewerbliche Arbeit in unseren Kirchen auf. In allen Fällen hat das Leder auch liturgisch den Vorteil, daß es zu den verschiedenen Farben der Tuch-Paramente, rot, grün, schwarz, weiß, violett, gleich gut paßt und daß darum die daraus gefertigten Schmuckstücke zu allen kirchlichen Zeiten Verwendung finden können. J. M.

Die Wandgemälde in Sant' Angelo in Formis und die byzantinische Frage.

(Schluß.)

Zwei verwandte Wandbilder aus derselben Periode werden angezeigt in den Abbruzzen, in S. Maria delle Grotte bei Fossa (beschreiben bei Schulz II S. 78) und in Moscufo. Ein jüngeres im Kloster Donna Regina zu Neapel (beschrieben bei Salazaro S. 11). Dort finden wir namentlich die Gruppe der drei Engel von S. Angelo wieder. Hier die verschiedenen Stände unter den Auserwählten; im Inferno ausgeführtere Henkerscenen; daneben auch schon manche Züge aus der Apokalypse und dem griechischen Weltgerichtsbild. Als zuverlässige Vertreter einer lateinischen Überlieferung dürfen die Wandgemälde in Oberzell und in Burgfelden [1]), beide wohl aus der Reichenauer Schule und die Miniaturen im Evangelistarium Heinrichs II in München [2]) (cim 57), aus Bamberg, in der Apokalypse zu Bamberg (A II, 42) [3]) gleicher Herkunft, im Ausfried-Evangeliar zu Utrecht [4]) und in der Bibel aus Farfa im Vatikan (Cod. lat. 5729). [5]) Alle vier Handschriftenbilder sind untereinander verwandt, sowohl ikonographisch als stilistisch; und verwandt auch mit den beiden deutschen Wandgemälden und mit dem von S. Angelo, dem jüngsten in der Reihe. Vergleicht man mit dieser Bildergruppe die anerkannt byzantinischen Darstellungen, so ergiebt sich deutlich, daß die Abendländer eine eigene Überlieferung besessen haben.

---

[1]) Die Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg, Atlas II, Tafel 2.

[2]) Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends (Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. VII. Ergänzungsheft) Handschr. I.

[3]) Vöge, Handschr. VI, Voß S. 41.

[4]) Im Erzbischöflichen Museum. Beschrieben von Beissel, des hl. Bernwards Evangelienbuch II, 3.

[5]) Beschrieben von Beissel, Vatikanische Miniaturen, zu Tafel XVII.

Zum griechischen Weltgerichtsbild [1]) gehört die „Bereitung des Thrones“ (Psalm 9, 8 u. a.) mit dem Kreuz und anderen Leidenswerkzeugen; verehrt von Adam und Eva. Vom Thron Christi geht ein Flammenstrom aus, der die Widerwärtigen verzehrt (Dan. 7, 9; Off. 20, 9). Der Herr ist meist umgeben von Seraphim oder Cherubim oder den Flügeltieren der Offenbarung. Die Auferweckung der Toten ist gern buchstäblich-allegorisch dargestellt durch Oceanus und Gäa-Cybele, welche ihre Toten wiedergeben (Off. 20, 13); auch wohl durch Raubtiere, welche menschliche Gliedmaßen von sich speien, nach einem Gedanken, dem Ephraim der Syrer im 4. Jahrhundert Ausdruck giebt, der aber an die Zeit der Märtyrer gemahnt. Untergang und Erneuerung der Welt (Off. 20, 1) erscheinen im Bild eines Engels, der den Himmel aufrollt (Jes. 34, 4) und anderen Zeichen. Der Seher der Offenbarung und die Propheten, denen die Vorstellungen entnommen sind, werden gern mit dargestellt. Im Paradies sieht man verschiedene biblische Heilige, welche schon vor dem Jüngsten Tag zum Himmel eingegangen sind: Lazarus in Abrahams Schoß, auch wohl Isaak und Jakob, dann der Täufer und Maria und der bußfertige Schächer. In der Hölle inschriftlich benannte Ketzer und Tyrannen, über die der Mönchsfanatismus so sein Anathema spricht. Die Mehrzahl dieser Züge findet sich in der Liturgie, dem Synaxarion des Fastnachtssonntags, an dem die Wiederkunft des Herrn gefeiert wird; im Malerbuch vom Athos und in neueren Kirchenmalereien dort und sonst im Gebiet der „anatolisch-orthodoxen“ Kirche. Sie gehen aber tief zurück ins Mittelalter, zum Teil sogar noch über den Bilderstreit. (Johannes Damascenus bei der Schilderung der zu seiner Zeit in Jerusalem üblichen Kirchenbilder führt vom Weltgerichtsbild die Engel und den Feuerfluß an). Sie finden sich fast alle in dem Mosaik von Torcello (12. Jahrh.), das übrigens auch einige abendländische Bestandteile hat; und in griechischen Bilderhandschriften des 11. bis 13. Jahrhunderts (Pariser Evangeliar Nr. 74, Barberini-Psalter, Hamilton-Psalter).

Zwar kommt der Kreuzesthron, der Feuerstrom und anderes soeben Angeführte auch in lateinischen Bildern vor (namentlich im Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg und im Buch Sci Vias der hl. Hildegard) [2]); doch in allen solchen Fällen läßt sich griechische Vorlage nachweisen.

Das Weltgerichtsbild muß im Kern schon aus der ökumenischen Kirche stammen. Zu Grunde liegt die evangelische Weissagung Matth. 24. 25. Doch war es unvermeidlich, daß auch Züge aus der Johannis-Offenbarung eindrangen. Immerhin läßt sich sagen, daß deren Aufnahme vorzüglich die Eigentümlichkeit des griechischen Weltgerichtsbilds ausmacht. Die altchristliche Litteratur bezeugt, wie lebendig die Vorstellungen von Gericht und ewiger Vergeltung von jeher waren. Mit einer Dantes würdigen Phantasie sind die Höllenqualen in der Petrus-Apokalypse

---

[1]) Didron, Manuel d'iconographie grecque et latine, 1845. Deutsch von G. Schäfer, 1855. H. Brockhaus, die Kunst in den Athosklöstern, 1891. Jessen, die Darstellung des Weltgerichts im Mittelalter, 1882. Voß a. a. O. Pokrowsky, das Jüngste Gericht in den Denkmälern der byzantinischen und russischen Kunst (hat russischen Text).

[2]) Handschrift in Heidelberg, publ. von Öchelhäuser, die Miniaturen der Heidelberger Universitätsbibliothek 1887. Andere Beispiele bei Voß a. a. O.

ausgemalt. Das Taufbekenntnis faßt den Glaubensgehalt der einschlägigen Vorstellungen zusammen. Die Hymnen Ephraims des Syrers schildern das Drama schon mit den Einzelheiten der byzantinischen Komposition. Dann die Predigten des Basilius, die Spekulationen Augustins, die Hymnen des Beda Venerabilis und Rabanus Maurus, die Tituli des Florus und Alcuin, die für St. Gallen und diejenigen Eckeharts IV für den Mainzer Dom — wir bedürften keiner weiteren Zeugnisse, um zu wissen, daß die karolingische Kirchenmalerei ein Weltgerichtsbild kannte, um zu vermuten, daß es von der altchristlichen Kunst an der Schwelle des Frühmittelalters ererbt war. Es fehlt aber auch nicht an Denkmälern. Zwar die barberinische Terracottaplatte [1]) stellt kein Weltgericht dar, sondern die kaiserliche Freigebigkeit. Die altchristliche Kunst hat aber gern das Gericht angedeutet nach dem Gleichnis von den Schafen und den Böcken, und in dem von den klugen und den thörichten Jungfrauen und im Symbol des bereiteten Throns. Sie zeigt den Herrn nicht nur im Triumph thronend mit seinen Heiligen nach Offenb. 4; sondern sie zeichnet auch ganz deutlich, wie er wiederkommt in den Wolken des Himmels, mit seinen heiligen Engeln unter dem Schall der Posaunen (nach Offenb. 8, 2; Mosaik der ehemaligen Michaelskirche zu Ravenna [2]), dessen einheitlicher Ursprung freilich angezweifelt wird). Sie zeigt Christus thronend in der Glorie, Engel, Lebende und auferstehende Tote, in vier Zonen und mit erläuternden Beischriften; (Matth. 24, 34 u. a.). Dies in den Bilderhandschriften des Cosmas Indicopleustes. [3]) In einer irischen Miniatur zu St. Gallen (Nr. 54) [4]) erscheint Christus mit Buch und Kreuz zwischen zwei Posaunengeln, unter ihm aufschauend zwölf Männer ebenfalls mit Büchern.

Das Kreuz, als das „Zeichen des Menschensohns" (Matth. 24, 30 vgl. Petrus-Evangelium, Harnack, V. 39 ff) ist dem altchristlichen Weltgerichtsbild wesentlich, bei den Griechen ist es im Kreuzesthron vertreten. Bei den Lateinern wird es von Christus selbst gehalten in Form eines Kreuzscepters (irische Miniatur, Münchener, Bamberger und Utrechter Handschrift); oder von Engeln (Bibel von Farfa; Oberzell und Burgfelden). Es erscheint bald unter Christus, bald neben ihm, bald vor ihm. In der Bibel von Farfa ist es von einem Kranz umgeben.

Christus ist bei den Lateinern bartlos, jugendlich gebildet. In den karolingisch-ottonischen Weltgerichtsbildern liegt sein Mantel stets in derselben Weise auf den Schultern und stets breitet er die beiden Hände aus, wie auch in S. Angelo. Er zeigt seine Wundmale (wegen Joh. 19, 37 und Luc. 24, 39). Erwähnt ist dieser Zug im Gedicht Muspilli. Dargestellt und inschriftlich hervorgehoben am Kruzifix der Gunhilde (11. Jahrh.) in Kopenhagen. [5]) Die Wundmale können aber auch fehlen. Die ausdrucksvolle Händehaltung hier in S. Angelo, (die eine wie einladend, die andere wie abweisend) findet sich nachmals sowohl in der

[1]) Kraus, Gesch. der christlichen Kunst Fig. 171, S. 202 f und sonst; dagegen: Springer a. a. O.; Schultze a. a. O.; Schlosser in Allgem. Zeitung, 1894 Beil. 249.

[2]) Abb. Garrucci, Storia dell'arte cristiana 267, 2. Schultze S. 222.

[3]) Garrucci 153, 2.

[4]) Abb. bei Lübke, Gesch. der deutsch. Kunst. S. 18.

[5]) Abb. bei Westwood, Fictile ivories in the South-Kensington-Museum, Nr. 336.

deutschen als in der toskanischen Kunst und auch bei den Byzantinern. Das Malerbuch sagt: Mit der Rechten segnet er die Heiligen, mit der Linken zeigt er den Sündern die Nägelmale. Diese Züge schwanken. An Stelle des im Evangelium genannten Throns hat Christus manchmal auch den Regenbogen nach der Offenbarung (4, 3) zum Sitz. Seine mandelförmige Glorie wird meist von Engeln getragen, als Cherubim-Thron. Als Gerichtsbeisitzer erscheinen die Zwölfe (Matth. 19, 28). Sie fehlen nur ausnahmsweise in Burgfelden. Andere Heilige werden sodann wegen 1 Kor. 6, 2 eingeführt; am ersten bei den Griechen. Christus verkündet selbst die beiden Urteile; mittelst Spruchbändern (auf der spätkarolingischen Diptychontafel im South-Kensington-Museum zu London, Westwood Nr. 259). Oder er läßt es durch Engel ausrufen. Da die h. Schrift ausdrücklich versichert, daß die Wiederkunft des Herrn seiner Himmelfahrt gleichen werde [1]), so mag diese Engelgruppe wohl aus dem Himmelfahrtsbild eingedrungen sein (Vöge). Der Erzengel Michael [2]) ist Off. 10, 6 und 1 Thess. 4, 16 als himmlischer Gerichtsherold eingeführt. So darf er in einer Michaelskirche nicht fehlen. Dabei schließen sich die beiden Genossen ungezwungen an. Als Vorkämpfer des Engelheers gegen den Drachen und sein Heer (Off. 12, 17) scheint er in Burgfelden nochmals an einer Seitenwand geschildert. Die Wage ist ihm in Torcello in die Hand gegeben. Ihr Fehlen in S. Angelo läßt sich für unsere Frage nicht verwerten. Es ist eine spätere, pleonastische Zuthat zum Weltgerichte Christi. In Oberzell erscheint neben dem Weltrichter erstmals Maria. Ihre Gebärde mag Staunen und Furcht bedeuten, so wie sie in dem lateinischen Gedicht von den Vorzeichen des Jüngsten Tags sich gebärdet, das dem Hieronymus zugeschrieben wurde.

Fast in allen späteren Darstellungen stehen Maria und der Täufer zu Seiten des Weltrichters, als die obersten unter den Heiligen (Luc. 1, 48; Matth. 11, 11). Ihre Einführung wird von den Griechen ausgegangen sein; bei diesen machen die Beiden mit Christus zusammen ein stehendes Andachtsbild, die sogenannte Deësis, auch Trimorphon genannt. [3]) In S. Angelo ist die zeitliche Folge der verschiedenen Momente: Totenauferweckung durch die Posaunengel, Erscheinung des Herrn mit seinen Aposteln und Engeln und Scheidung der Begnadigten und Auserwählten, endlich das Leben im Paradies und die Schrecken in der Hölle — klar angezeigt durch die verschiedenen Zonen untereinander. Ähnlich ist die Miniatur von Farfa angeordnet. In den beiden Bamberger Handschriften sind Auferweckung und Gericht getrennt, auf zwei Nebenseiten verteilt. In der Utrechter nimmt die Auferstehung den untersten Streifen ein und ist mit der Abführung der Verdammten gleich verbunden. In den Wandbildern von Oberzell und Burgfelden

---

[1]) So erklärt sich, daß die Himmelfahrtsdarstellung auf dem byzantinischen Elfenbeinkästchen im Altertums-Museum zu Stuttgart gewöhnlich als Weltgerichtsbild bezeichnet wird, trotz der Inschrift Joh. 14, 27, den Zwölfen mit Maria und den Ölbäumen.

[2]) Vgl. F. Wiegandt, der Erzengel Michael, 1886; B. Riehl, St. Michael und St. Georg in der bildenden Kunst. 1883; Voß a. a. O.

[3]) Kondakoff, die byzantinischen Emails der Sammlung Swenigorodskoi. 1894. S. 274; Kirpichnikow, die Deesis im Orient und Occident und ihre litterarischen Parallelen, ist russisch geschrieben.

ist Raummangel. Deshalb sind dort die Begnadigten und Verworfenen weggelassen; hier die Scheidung und die Abführung verbunden.

Schon Ephraim der Syrer führt verschiedene Stände auf (unter den Verdammten), Bischöfe, Priester, Könige, Mütter. Die Verdammten werden von wilden Engeln fortgetrieben, gestoßen und geschlagen und unter Zähneklappern, stets rückwärts blickend, nahen sie sich dem Ort der Qual. Eine indirekte Illustration dieser Worte liegt in Burgfelden vor; auch die Miniatur von Farfa zeigt den ergreifenden Zug, daß die Verdammten im Abgehen sich nach Christus umschauen. Sie sind hier nackt, während die Auserwählten bekleidet und mit dem Nimbus geehrt sind. Die Hölle ist wie auch das Himmelsparadies eine echt mittelalterliche Erweiterung des altkirchlichen Wiederkunfts- und Gerichtsbilds. Satan sitzt schon gefesselt (nach Off. 20, 2). Die arme Seele, die er auf den Knieen hält, ist offenbar ein Gegenstück zu dem Lazarus in Abrahams Schoß. Wenn sie gekrönt ist, darf man den Reichen erkennen, der auch bei seinem Mahl gern als Gekrönter dargestellt wird. Die Deutung auf Judas, die wir zum erstenmal in S. Angelo finden, scheint zunächst in Monte Cassino heimisch gewesen zu sein. Sie kehrt wieder in der Vision des Mönchs Alberich von dort, anfangs des 12. Jahrhunderts, dann bei Dante, endlich noch im Malerbuch. Im Hortus Deliciarum war diese Gestalt als Antichrist bezeichnet. Die Verse von St. Gallen und eine Nachricht aus Auxerre bezeugen, daß die Vorstellungen von Himmelsparadies und der Hölle schon im 9. und 10. Jahrhundert in Kirchenbilder aufgenommen waren. Wir haben sogar ein Denkmal, das obenangeführte spätkarolingische Elfenbein in London. Man sieht hier einerseits die Paradiesespforte und davor einen Engel, andererseits eine Stadt oder Burg und den Höllenrachen. Die weitere Entwicklung in Burgfelden. Öfter wird die Andeutung nach der Parabel vom armen Lazarus genügt haben. Bei der Darstellung der Auserwählten und Verdammten, des Himmels und der Hölle war offenbar der Ort für eine Einwirkung der Mysterienspiele.

Die Stelle für das Weltgerichtsbild ist im Kirchenschmuck der Lateiner und auch der Griechen schwankend. Außen an der Eingangswand erscheint es da, wo eine Vorkirche, ein Narthex da ist oder war, um es zu bedecken. Man findet es aber auch innerhalb der Kirche an der Westwand. So schon in St. Gallen und noch in der Arenakapelle zu Padua. An der Chorwand erscheint es, wie nachmals bei den Lateinern in der Regel, schon im Kirchlein zu Burgfelden.[1])

Also das Weltgerichtsbild in S. Angelo beruht ikonographisch und stilistisch fast durchaus auf abendländischer Tradition. Damit ist eine weitere Instanz gewonnen für die Beurteilung der übrigen Historien. Denn diesen steht es, wie mir scheint, unvergleichlich näher, als den Andachtsbildern ebendaselbst. Die Quellen für den ganzen biblischen Historiencyklus von S. Angelo waren gemischte, und gemischt waren wohl auch die mit der Ausführung betrauten Kräfte.

Wir wissen ja aus der bekannten Chronik von Monte Cassino, daß Desiderius dort nicht nur Kirchen gebaut und ausgeschmückt, sondern eine Art von

---

[1]) Übrigens ist hier vielleicht die Orientierung ursprünglich der heutigen entgegengesetzt gewesen.

Kunstschule gegründet hat. Leo von Ostia im 12. Jahrhundert berichtet nach Aufzeichnungen aus der Zeit des Desiderius. Die Bauleute waren teils Amalfitaner, griechisch geschulte Leute, teils Lombarden, etwa Comasken (magistri comacini sonst genannt). Die musivischen Arbeiten waren Griechen und nach einer älteren Quelle Sarazenen übertragen. Jenen fielen ohne Zweifel die figürlichen Mosaiken zu; denn diese Kunst — sagt der Chronist, zum Ärgernis für die heutigen Kunstgelehrten, die es besser wissen — war den Lateinern seit Jahrhunderten abhanden gekommen. Die Sarazenen werden die Pavimente besorgt haben. Sie haben, wie es scheint, jene dekorative Inkrustierung eingeführt, die nachmals den Stil der römischen Cosmaten ausmacht. Kupferne Thürflügel, die erhalten sind, und andere Arbeiten in Erz ließ der Abt in Konstantinopel machen. Ebenso Goldschmiedewerke, an denen sich aber auch ein dorthin geschickter Mönch aus Monte Cassino beteiligte. Was man den Byzantinern überlassen mußte, war offenbar die Schmelzmalerei auf Gold. Andere byzantinische Arbeiten verstand man in Monte Cassino nachzubilden. Von Wandmalereien wird auch berichtet, aber nicht von fremden Malern. Als Ersatz für die zu Grund gegangenen Gemälde in den Kirchen von Monte Cassino dürfen die in S. Angelo gelten. Nach ihnen zu urteilen, waren die Maler des Disiderius teils Griechen oder griechisch geschulte Italiener, teils Romanen in der Art des Meisters Bonizzo in S. Urbano alla Caffarella; ihre Kunst lateinisch mit germanischem Beigeschmack, den wir von der karolingischen und angelsächsischen Kunst her kennen.

Denselben Eindruck macht die Buchmalerei von Monte Cassino, nur daß auf diesem Gebiet das Eingreifen des Desiderius zu Gunsten einer byzantinischen Richtung deutlicher wird. Die Miniaturen, die hier in Betracht kommen, bespricht Dobbert auf Grund eines zu Monte Cassino herausgegebenen Prachtwerks. [1]) Das Regestum von S. Angelo, in Monte Cassino, um die Mitte des Jahrhunderts entstanden, zeigt abendländischen eckigen Figurenstil, übereinstimmend mit anderen Bilderhandschriften aus Monte Cassino, Capua, Benevent. Im 10. Jahrhundert war in Monte Cassino eine irisch-langobardische Schreibschule gewesen. In den Heiligentypen fehlt doch auch die Einwirkung der griechischen Ikonographie nicht. Ausgesprochen byzantinisch sind dagegen dann die vortrefflichen Miniaturen in der vatikanischen Handschrift Predigten auf St. Benedikt, (cod. lat. 1202), die ein Widmungsbild von Desiderius enthält. Ebenso die Zeichnungen in den Predigten des Mönchs Leo in Monte Cassino. Dabei sind die Initialen romanisch. Eine eigentliche Schule, eine feste Überlieferung kirchlicher Kunst hat Desiderius in Monte Cassino nicht vorgefunden. Wir haben es mit einem Ort zu thun, der nahe an der Grenze des Gebiets des griechischen Ritus lag; und mit einer Zeit, wo das Schisma doch noch wenig von der gemeinsamen Überlieferung hat verwischen können. Sprache und Kultur des Volks in Unteritalien waren großenteils griechisch. Vom Codex von Rossano aus der Zeit Justinians

---

[1]) Piscicelli-Taeggi, le miniature nei codici Cassinesi. Vgl. Beissel, Vatikanische Miniaturen, zu Taf. VII f. D'Agincourt, Malerei, Miniaturen passim. Bethmann in Pertz' Archiv XII, Beissel, in Stimmen aus Maria-Laach 53.

geht wahrscheinlich eine stetige Kunstüberlieferung fort bis zu den Mosaiken der Normannenzeit in Sizilien und Italien.[1]) Monte Cassino freilich ist ein Vorort des lateinischen Wesens und der Orden Benedikts der vornehmste Träger desselben; von der Ceolfrid-Bibel, die so merkwürdig übereinstimmt mit den Nachrichten Cassiodors von seinen Musterbibeln in Vivarium, zu den sogenannten Augustins-Handschriften in England, vom Ashburnham-Pentateuch zur karolingischen Bibelillustration und bis zu den Prachtwerken Heinrichs II aus Regensburg geht eine unabhängige lateinische Tradition, und eine solche ist mit Sicherheit auch für die monumentale Malerei anzunehmen. Allein griechische Vorlagen wurden doch zu allen Zeiten des Mittelalters bei Gelegenheit benützt.[2]) Das Byzantinische, offiziell: „Romäische" galt eben für christlich-römisch. So war es zur Zeit Theodorichs und Cassiodors; und so auch noch in den Tagen Ottos III und Heinrichs des Heiligen. Und unter den ältesten künstlerischen Quellen der Tradition im Benediktinerorden waren sicherlich genug sogenannte byzantinische, das heißt orientalische. Jenes ganze Zeitalter war halb byzantinisch im Sinn der Kulturgeschichte.

Um die Kunst in seinem Kloster zu reformieren hat sich Desiderius nach Byzanz gewandt. Es bedarf nicht des Hinweises auf seine Beteiligung an der asketischen und hierarchischen Reformbewegung in der römischen Kirche, um diesen Schritt zu erklären. Freilich ist die lateinische Reformbewegung der byzantinischen Reaktion nach dem Bilderstreit innerlich verwandt, vielleicht auch äußerlich mit ihr zusammengehangen durch Persönlichkeiten wie den hl. Nilus von Grotta Ferrata. Und unbestreitbar atmet auch die Kunst von Byzanz im 11. Jahrhundert den Geist der mönchisch-hierarchischen Reaktion; sie mußte einem Cluniacenser sympathisch sein. Allein es gab überhaupt nirgends Hilfe für die künstlerische Not der Zeit als bei den Byzantinern. Die lateinische Kunst war abgestorben oder verwildert. Feste Formgesetze fand sie später erst im Dienst der entwickelten romanischen Architektur wieder. Kein Wunder, daß Desiderius die Überlegenheit der Griechen im Stil wie in der Technik jeder Art erkannte. Auch an geistigem Inhalt war die griechische Kirchenkunst unendlich reicher als die abendländische. Davon überzeugt man sich gründlich aus Kondakoffs Geschichte der byzantinischen Kunst nach den Miniaturen.

An der griechischen Ikonographie nahm man keinen Anstoß, sie erschien noch nicht als etwas Fremdes. Man darf nicht viel Gewicht legen auf den Vorwurf,

---

[1]) Vgl. Ch. Diehl, l'Art Byzantin dans l'Italie méridionale, Paris 1894. Derselbe im Bulletin de correspondence hellénique VIII, (1884) und in den Mélanges d'archéologie et d'histoire, Écoles françaises d'Athènes et de Rome X. XI. Auch: G. Clausse, Basiliques et mosaïques chrétiennes 1893.

[2]) Z. B. in Reichenau im 10. Jahrhundert, in Regensburg im 11. — Die lateinischen Anweisungen für den Maler in einem griechischen Evangeliar zu St. Gallen beweisen allerdings nichts für eine griechische Bildertradition (Kraus, Repertorium 1895 gegen Berger, de la tradition de l'art grec dans les manuscrits latins des Évangiles, Extr. des Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France 52 (1893). Proben von Benützung griechischer Bilderhandschriften erbringen Dobbert (in Götting. Gel. Anz. 1883); und B. Riehl, die ältesten Denkmäler der Malerei in Bayern (Studien zur bayerischen Kunstgeschichte I).

den der Kardinal Humbert im Kirchenstreit den Griechen macht: Ihr hängt an das Kreuz Christi einen sterbenden Menschen und laßt somit einen Antichrist anbeten, worauf Michael Cärularius erwidern konnte: Wir bilden Christus eben in natürlicher Erscheinung und nicht unnatürlich wie ihr. Die Wirkung des Schisma auf die Kunst wird im allgemeinen überschätzt. In Italien ist der Einfluß der byzantinischen Malerei im Wachsen bis auf Cimabue und Duccio. Die Gegenströmung bewegt sich mehr auf dem Gebiet der Plastik und geht vom Norden aus, erst von den Comasken, dann von den französisch geschulten Steinmetzen der Gotik. Niccolo Pisano's römische Renaissance ist nur eine Episode im Übergang vom romanischen zum gotischen Stil.

Die Gemälde in S. Angelo, sagt mit Recht Dobbert, haben für die byzantinische Frage nur eine lokal begrenzte Bedeutung. Die byzantinische Frage zerfällt überhaupt in Einzelfragen. Im großen Ganzen ist sie gelöst; aber nicht im Sinne Springers, sondern positiv. Die abendländische Kunst des Frühmittelalters ist abhängig von der byzantinischen, wenn auch nicht bis zum Verlust aller Selbständigkeit, wie K. Frey will. Die Abhängigkeit wird heute anerkannt von Kennern wie Cattaneo [1]), Courajod [2]), Magne [3]), Reber [4]); von den Byzantinisten von Beruf zu schweigen. Die Frage ist nur noch wohin, d. h. in welche Gegenden und in welche Kunstzweige der byzantinische Einfluß sich erstreckt hat und zu welchen Zeiten. Um sie beantworten zu können, müssen wir die byzantinische Kunst selbst gründlich kennen. War es damit lange Zeit her schwach bestellt, so macht jetzt die Forschung und Denkmälerkunde ganz gewaltige Fortschritte. An der Spitze schreiten ohne Widerspruch die Russen mit Namen wie Uspensky, Kondakoff, Pokrowsky und Pawlowsky. Kondakoffs Geschichte der byzantinischen Buchmalerei ist ins Französische übersetzt [5]), seine Geschichte der byzantinischen Schmelzmalerei [6]) auch ins Deutsche. Von den nächst Berufenen, den Griechen ist vorzüglich Lampakis zu nennen. Auch die Italiener würdigen ihre byzantinischen Kunstschätze. Das vom Haus Ongania veranstaltete großartige Werk über die Basilica di S. Marco in Venedig hat eine solide Grundlage für diese Studien geschaffen. Die sizilianischen Denkmäler sind schon länger veröffentlicht. In Frankreich sind Sabatier, Schlumberger, Bayet, Diehl emsige Byzantinisten. Die archäologischen Schulen Frankreichs in Athen und Rom haben auch die byzantinischen Studien in ihr Programm aufgenommen. In Deutschland wirken so neben Dobbert namentlich Strzygowsky, der eine Folge „byzantinischer Denkmäler" herausgiebt, Brockhaus, Frey, C. Neumann. Eine internationale „byzantinische Zeitschrift" giebt Krumbacher in München heraus seit 1892. Byzantinische Studien

[1]) L'Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. 1888.

[2]) École du Louvre, Cours d'histoire de la sculpture, in Le Moyen-Age. 1893.

[3]) L'Art Byzantin et son influence sur les arts en occident, in Revue Encyclopédique III. (1893).

[4]) Der karolingische Palastbau. Schlußwort. (Abhandl. der histor. Klasse der Münchener Akademie der Wissenschaften XX. 1893).

[5]) Histoire de l'Art byzantin . . . dans les miniatures. 1886. 1892.

[6]) Kondakoff, die byzantinischen Emails der Sammlung Swenigorodskoi. 1894.

bietet auch Frothinghams amerikanisches Journal für Archäologie. Über die Sofienkirche ist das neueste Werk ein englisches; ein anderes über die byzantinische Architektur in Griechenland ist in Vorbereitung. Wichtig sind für unsere Frage natürlich auch die Fortschritte in der Kenntnis der altchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst im Abendland. Da tritt immer ansehnlicher der Anteil des Orients an der christlichen Antike hervor. Vieles, was man früher byzantinisch nannte und für ein Erzeugnis mittelalterlichen Geistes hielt, erweist sich jetzt als Erbgut aus der alten römischen Reichskirche. Es zeigt sich, daß vor und neben Byzanz die syrischen und ägyptischen Hauptstädte die christliche Kunst des Orients beherrscht haben. Die altchristliche Kunst Roms verliert immer mehr von ihrem Nimbus schöpferischer Autorität. Von Gallien und selbst von Britannien weisen kunstgeschichtliche Spuren unmittelbar nach dem Morgenland, bei den christlichen Germanenstämmen, den Ost- und Westgoten und den Langobarden wirkt der griechische Einfluß, den sie zuerst erfahren hatten, nach. Durch derlei Wahrnehmungen wird freilich die byzantinische Frage zunächst immer verwickelter, bis eine Übersicht auf zuverlässiger Grundlage möglich ist.

E. Gradmann.

Die christliche Kunst auf der bayerischen Landesausstellung zu Nürnberg 1896.

In würdiger und erhebender Weise hat am 14. Mai d. J. die feierliche Eröffnung der bayerischen Landesausstellung zu Nürnberg in dem durch Natur und Kunst parkartig gestalteten Maxfeld, welch' letzteres als landwirtschaftliches Kleinod erst durch die vorhergegangene Landesausstellung 1882 gewissermaßen entdeckt wurde, stattgefunden. Unermüdlich sind im ganzen Lande die langwierigen Vorbereitungen getroffen worden, in aller Stille auf das gesteckte und rechtzeitig erreichte Ziel hinarbeitend; natürlich hat auch bei diesen Bestrebungen die christliche Kunst nicht gefehlt, aber aus mehrfachen Gründen ist das jetzt ziemlich abgeschlossen vorliegende Resultat kein verhältnismäßig großes, der Überblick über dasselbe neben der Fülle sonstiger Leistungen auf dem Gebiete der Kunst und des Kunstgewerbes kein besonders weit ausgedehnter.

Die Gesamtanlage des Hauptbaues ist charakteristisch nach den acht einzelnen, abgeschlossen für sich auftretenden Kreisen Bayerns gestaltet worden; die ziemlich weit vom Hauptausstellungsgebäude entfernte, als besonderer Bau ausgeführte Kunsthalle enthält die Werke der Baukunst, Malerei und Bildhauerei; zwischen obigen beiden Sammelplätzen liegt das Gebäude des Unterrichts, in welchem auch die Kgl. Staatsministerien prächtige Ausstellungen veranstaltet haben, unter solchen diejenige aus dem Kgl. Staatsministerium des Innern, von der Kgl. Obersten Baubehörde im Hochbaufache ausgeführte Kirchen; es ist dies ein Bindeglied zwischen den zerstreuten Werken christlicher Kunst. Durch die oben angeführte Regierungskreiseteilung ist im Hauptgebäude natürlich eine Vergleichung kunstgewerblicher Schöpfungen für kirchliche Zwecke sehr erschwert und außerdem eine

Beeinträchtigung durch die Umgebung profaner Gegenstände, sowie durch die Zersplitterung in den Räumen der einzelnen Kreise selbst unvermeidlich; letzterer Übelstand ist teilweise verringert worden in den zwei Kreisen, nämlich in Oberpfalz und Regensburg durch die schöne romanische Kapelle (Nachbildung vom Kreuzgange St. Emmeram in Regensburg) mit Ausstattung, und in Oberbayern durch Schaffung eines Raumes mit Glasmalereien, Altar, Paramenten u. s. w. Wäre es möglich gewesen, für jeden der acht Kreise einen kleinen, charakteristischen, kirchlichen Raum, wie aus Regensburg, zu schaffen, so würde hierdurch auf diesem Gebiete gewiß viel Anregung geboten worden sein.

Die Ausstellung in der Kunsthalle ist, soweit es die Malerei und Plastik betrifft, offenbar wesentlich beeinträchtigt worden durch die gleichzeitig stattfindenden internationalen und nationalen Kunstausstellungen, an welchen das Jahr 1896 so reich ist; auch die Zugkraft durch Preise oder Ehrenauszeichnungen ist von der Ausstellungsleitung nicht benützt worden; erfreulich ist aber die äußerliche Erscheinung des gemeinsamen Auftretens der bisher getrennt marschierenden zwei Münchener Richtungen. Angesichts dieser Bestrebungen friedlichen Zusammenwirkens erscheint es für den Fernerstehenden nicht verständlich, warum die Baukunst zuerst vollständig von der Kunsthalle, resp. damit von der Landesausstellung selbst ausgeschlossen sein sollte, diejenige Kunst, welche in Bayern unter König Ludwig I vorwiegend, und unter König Ludwig II von neuem, wenn auch in beschränkterem Maße, das Fundament für monumentale Malerei und Plastik, sowie für den bedeutsamen Aufschwung des Kunstgewerbes gebildet hat; in letzter Stunde hat ein besseres Einsehen an maßgebender Stelle stattgefunden, und nicht zum Schaden der verhältnismäßig nicht stark beschickten Ausstellung in der Kunsthalle; leider! mit dem Wermutstropfen, daß viele hervorragende Künstler, gerade auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst, fehlen, deren Erscheinen mit Freude begrüßt worden wäre.

In der Kunsthalle, Abteilung für Architektur ist von fast ein Drittel der Aussteller die Beschäftigung mit kirchlichen Aufgaben in erfreulicher Weise zur Anschauung gebracht; Aussteller sind die Architekten: Aug. von Essenwein, leider verstorben, Theod. Eyrich-Nürnberg, Wilh.Förtsch-München, Georg Hauberisser-München, G. F. Hildenbrand-Nürnberg, Karl Hocheder-München, Hans Kieser-Nürnberg, E. von Mecenseffy-Nürnberg, Heinr. Freiherr von Schmidt-München, F. Schöberl, und Hermann Steindorff-Nürnberg; von diesen gehören die Architekten Eyrich, Kieser und Steindorff zur Zeit dem Vorstande des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Bayerns an, während Hauberisser und von Schmidt in der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst thätig sind. Zu den ausgeführten oder in der Ausführung begriffenen Kirchen sind, soweit bekannt, zu zählen: die katholische Herz-Jesu-Kirche in Graz und desgleichen St. Paulus-Kirche in München (Hauberisser), die St. Martins-Spitalkirche in Obergiesing-München (Hocheder), die protestantische Christus-Kirche in Nürnberg (Kieser), die neue evangelische Johannis-Kirche in Darmstadt (von Schmidt) und die protestantische St. Johannis-Kirche in Würzburg (Steindorff). Andere Arbeiten betreffen Kirchenrestaurierungen oder vielfach Konkurrenzen, unter welchen der preisgekrönte

Entwurf für die Nürnberg-Gostenhofer protestantische Kirche (von Mecenseffy) zur Ausführung bestimmt ist; letztere zeigt eine zweischiffige Anlage, ein breites Schiff mit Chor und ein einseitig schmäleres Schiff mit Emporen, während sonst in der Mehrzahl dreischiffige Kirchen, unter Betonung des Mittelschiffs und Chors, sowie kräftiger Ausbildung der Kreuzarme, vorhanden sind; vereinzelt findet sich bei protestantischen Kirchen (Schöberl) eine untergeordnete Nische als Raum für Altar, Kanzel und Taufstein, verbunden mit radial gestellten Sitzreihen. Als Baustil ist überwiegend der gotische vertreten und zwar derjenige der Spätgotik, welcher dem heutigen Streben nach malerischer Ausgestaltung, auch selbst bei einfachen Mitteln, um so mehr bei reicheren, vorzüglich entgegenkommt; das Baumaterial ist fast ausschließlich Quader mit Bruchstein, oder Quadergewände mit Backstein; eine Verwendung und Ausbildung des letzteren Materials im Geiste der norddeutschen Backsteinwerke oder z. B. in den Formen der Frauenkirche zu München findet sich nicht. Im allgemeinen sind die Kirchen von mittlerer Größe, über diese hinaus gehen die beiden oben angeführten von G. Hauberisser, welche schon früher, besonders durch die erste Ausstellung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München 1895 weiteren Kreisen bekannt geworden sind.

(Fortsetzung folgt.)

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Anzeigen.

Anzeigen kosten die durchlaufende Petit-Zeile 30 Pf.

1. August 1896. Achtunddreißigster Jahrgang. Nr. 8.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die christliche Kunst auf der bayerischen Landesausstellung zu Nürnberg 1896.

(Schluß.)

In der Kunsthalle treffen wir auch unter den Werken der Plastik von der genannten Ausstellung der deutschen Gesellschaft für christliche (katholische) Kunst einige Münchner Künstler wieder: Gg. Busch mit den in leicht gebeiztem Holze lebensvoll geschnitzten Relief-Darstellungen der Mariensänger, an denen aber jetzt die Architektur wegen fehlender Stücke ungünstig trocken wirkt, sowie von Heinr. Waderé's tiefempfundener Statue: rosa mystica, die Büste in künstlerischer Farbengebung, teils matt an den Fleischteilen, dem Haar und dem weißen Kopftuch, teils in leuchtender Glasur am blauen Ober- und roten Untergewand mit Goldstreifen. Es können überhaupt lehrreiche Farbenstudien, hinsichtlich der Fassung, welche der kirchlichen Kunst für Altäre, Kanzeln, Denkmäler u. s. w. so nötig

sind, gemacht werden; hierfür sind weiter als Werke Münchener Künstler zu nennen: das römisch-christliche Marmor-Grabmal mit Nachahmung von Goldgrund und den Evangelisten-Symbolen in Mosaiken von Aug. Drumm; die Vision thonfarbigrot, die Madonna als bronziertes Hochrelief und die vier Evangelisten in zarter Farbengebung von Jos. Floßmann, die nur leicht farbig angehauchte Marmorgruppe der ersten Menschen von M. Gasteiger, die schwarze Eva in Bronze mit vergoldetem Haupthaar von Hermann Hahn, und endlich die ganz vergoldete Gypsstatue der Madonna von Jos. Wind; überall zeigt sich ein fein ausgebildeter Geschmack in der Wahl und Anwendung der Farben; diese plastischen Arbeiten verdienen eingehendere Würdigung, als denselben gewöhnlich von den Besuchern zu teil wird; die oben genannten beiden Hochreliefs: Madonna und die charaktervollen vier Evangelisten von Jos. Floßmann beanspruchen in ihrer Eigenart von Kraft und Farbenwirkung ein besonderes Vertiefen. Ein Gleiches gilt von der ergreifenden Bronzegruppe Hans Rößners (Nürnberg): Pietà, welche groß, in dreiviertel Lebensgröße gehalten, einen herrlichen Aufbau, sorgsam durchgeführte Modellierung und hervorragend schönen Guß aus der Erzgießerei von Ch. Lenz in Nürnberg zeigt; derselbe Künstler hat noch ein Epitaphium im Anschluß an den bekannten Bronze-Grabschmuck auf St. Johannis bei Nürnberg zur Anschauung gebracht; es ist ein ausgezeichnet modelliertes Totenschild irdischen Ruhmes, indem zwei Engel einen Lorbeerkranz über dem Medaillon-Bildnis des Verewigten halten, der alten Werke würdig und ihnen ähnlich in der vorherrschenden Betonung des weltlichen Charakters; auch an dem großen Grabmal von Ed. Beyrer jun. (München) benannt: Die Totenbraut, hält die herb in die Ferne schauende, sitzende Frauengestalt, auf eine Urne gestützt, ein Lorbeerreis bis auf den Steinblock hinab; es ist ein formal geschlossenes Ganzes, beigeordnet, aber gegensätzlich zur christlichen Kunst.

Unter den Gemälden stellen die kirchlichen Architekturbilder überwiegend die herrlichen Bauwerke Nürnbergs dar: die Lorenzer-Kirche und St. Sebald, sowie den mit der Frauenkirche eng verwachsenen Marktplatz; an Künstlernamen hinsichtlich Ölgemälde und Aquarelle sind aufzuführen: Hdwg. Dietz-Nürnberg, F. C. Mayer-München, früher Nürnberg, Paul und Lorenz Ritter-Nürnberg, deren Arbeiten seit längerer Zeit wohlverdiente Anerkennung gefunden haben; es muß aber hervorgehoben werden, daß zum Genuß der Mehrzahl derselben eine besondere Geschmacksrichtung hinzuzukommen hat, welche sich an der Darstellung bis ins Kleinste und in einem für das Auge noch zulässigen, kleinsten Maßstab für monumentale Werke erfreut. Andernfalls würden z. B. die Bilder aus dem Innern von St. Lorenz und Sebald sowie ferner das Alt-Breisacher Münster in landschaftlicher Darstellung von Karl Kehr (Nürnberg) den Vorzug erringen; es liegen hier Gegensätze von alt und neu im Zeitraum eines Jahrzehnts vor. Ähnliches gilt von den übrigen Ölgemälden christlicher Kunst; wer die Entwicklung der letzten Jahre auf diesem Gebiet nicht verfolgt hat, der wird es bei einem flüchtigen Überblick über das Gebotene belassen, weil scheinbar von sofort Ansprechendem wenig, hingegen von zunächst Abstoßendem manches vorhanden ist; bei weiterer Bekanntschaft wird sich dieses aber etwas ausgleichen und

ändern. Ein größerer Gegensatz als derjenige zwischen den, allerdings durch einen Saal getrennten Bildern von Marc Grönvold-München: Christus und Maria, und von Max Slevogt-München: Ecce homo läßt sich kaum denken; die ersteren beiden Gestalten, in tiefes, schmerzliches Nachdenken versunken, erwärmen den Beschauer zunächst nicht, die Figuren der Geißelung rufen aber zuerst über die Art der Auffassung und Darstellungsweise in Form und Farbe Empörung hervor; dies letztere gilt auch von Slevogts Menschenpaar, das man zusammen mit dem obigen Bilde wiederholt studieren muß, um das Anerkennenswerte desselben und hierdurch den bedeutenden Künstler in seiner Eigenart herauszufinden. Es giebt dieses Studium zugleich auch die beste Grundlage zur richtigen Beurteilung des großartig gedachten und ausgeführten Bildes von F. von Uhde: Um Christi Rock; wir fühlen uns in packender Weise mitten in diese Handlung hineinversetzt, und würden, bei anderer Umgebung, nur auf dieses Bild beschränkt, schwerlich den Künstler der Gegenwart erraten; im Gegensatz zu dieser Lebens- und Kraftfülle leuchtend satter Farben ist das weitere Bild von Uhde: Ostermorgen auffallend verschwommen in Zeichnung und Farbe, und trotz des angestrebten landschaftlich Aufquellenden trocken. Es ist zu bedauern, daß von der eigenartigen Christusausstellung, welche in diesem Jahre in Berlin von München aus zur Ausführung gelangt ist, und an welcher sich auch die hier vertretenen Künstler: Hans Thoma (Frankfurt a. M.), von Uhde und Ernst Zimmermann (München) mit bedeutsamen Arbeiten beteiligt haben, schon der Zeit nach kein Bild hierher hat kommen können; um so anregender ist aber das Bild von E. Zimmermann. Christus erscheint dem Thomas, ein sehr schönes, unmittelbar wohlthuendes Bild, dessen Hauptgewicht in der Darstellung der Verklärung des Leibes Christi und in dem überzeugenden Wohlwollen des Gesichtsausdruckes ruht. Ähnliches, auch zu Herzen Sprechendes finden wir in den Bildern der Münchner Künstler: Gebhard Fugels: Jesus, die Kinder segnend, und Hermann Kaulbachs: Ave Maria, deutlicher bezeichnet, Labung am Brunnen auf der Flucht; das ist in schöner Zeichnung und wenigen Tönen: Beschauliches und Erbauliches, zu dem man gerne wiederholt zurückkehrt. Mit kräftigeren Farben gegenüber diesen letzteren Bildern ist die Vision des Mönchs von Wilh. Volz (München) gemalt, ein tüchtiges Bild, bei welchem aber die Erscheinung Mariä mit Jesuskind dem malenden Mönch etwas sehr nahe gerückt ist; die Vision selbst hat etwas Übernatürliches, Verschwommenes, aber in wohl abgewogenen Grenzen; dies trifft nicht mehr bei dem in wunderbarem Perlmutterglanz erstrahlenden Bilde von Otto Hierl-Deronco (München) die Schutzpatronin der Romagna zu; es ist ein unergründliches, in allen möglichen Abstufungen von Violett schillerndes Geheimnis.

Auf einem Rundgang nach einzelnen Bildern christlichen Charakters streifen wir die Taufe von Anton Laupheimer-München, die Prozession in Wackersberg von Wilh. Marc-Landshut, bei der Messe von Aug. Wilh. Rösler-München, und Lukas Kranach malt Luther von Heinr. Stelzner-München; wir schließen aber mit einem Meisterwerke, mit dem großen ergreifenden Bilde von Herm. Koch-München: der letzte Gang, die Beerdigung einer Nonne, schon früher von der Münchener Ausstellung bekannt, anerkannt und mit Recht bewundert wegen reichen

Wechsels in der Behandlung von Gleichartigem und wegen eminent plastischer Erscheinung.

Unter den Kunstwerken der Radierung ist von Ludwig Kühn=Nürnberg: der Apostel Paulus im Gemach, nach Rembrandt, Original im Germanischen Museum, rühmlich hervorzuheben; der Kupferstich ist durch die Arbeiten von Albr. Schultheiß=München: Skt. Justina nach Moretto aus der Wiener Galerie, und Fornarina nach Sebast. del Piombo aus den Uffizien in Florenz vertreten; während, wie oben erwähnt, Hans Thoma die Abteilung von Ölgemälden beschickt hat, aber nur mit zwei ausgezeichneten Landschaften und leider! mit keinem Bilde christlicher Kunst, begegnen wir dem Meister auf diesem Gebiete in den herrlichen, kräftigen Steindrucken: Heilige Familie, Christus am Ölberg und Pietà; das sind Zeichnungen mit kernigen Umrißlinien, wenigen wirkungsvollen Farbtönen und einer künstlerisch vollendeten Auffassung, welche jedermann erfreuen müssen; sollten diese Werke nicht den Vereinen, welche dem christlichen Hause Auge und Herz erbauenden Schmuck geben wollen, und so oft, in Verlegenheit, Minderwertiges bieten, willkommene Gaben sein? Mit diesem Wunsche für eine, auch nach andern Richtungen hin, gesegnete Anregung durch die Werke der bildenden Kunst in der Kunsthalle sei unser Rundgang hier abgeschlossen.

Auf dem Wege zur Ausstellung der Kgl. Obersten Baubehörde zeigt es sich, daß es auch in Bayern möglich ist, mit einheimischen Kräften die farbenreiche, wirkungsvolle mittelalterliche Backsteinarchitektur an kirchlichen Werken zur Anwendung zu bringen, wenn es gelingt, hierfür den Sinn in den maßgebenden Kreisen zu wecken: wir sehen ein in Formsteinen und glasierten Backsteinen auf Rundpfeilern gemauertes, offenes Kreuzgewölbe mit Dachpyramide aus der Boxdorfer Dampfziegelei (bei Nürnberg), und weiter im Park die bis zur Mannshöhe aus glasierten Formsteinen emporragenden, zusammengesetzten Kreuzblumen, die Wasserspeier, Grat- und Firstbekrönungen von Ludowici aus Jockgrim (Pfalz); bei den ungefähr aus den letzten zehn Jahren stammenden Plänen und Photographien von Kirchenbauten der Kgl. Obersten Baubehörde findet sich, abgesehen von glasierten Dachziegeln, eine solche Verwendung nicht; hingegen zeigen die Neuausführungen, sowie die Ausbauten von Türmen und die Restaurierungen das Bestreben, überwiegend nur ausgezeichnete, wetterbeständige Baumaterialien Bayerns, z. B. den monumentalen Granit, den malerisch wirkenden Kalkstein, den roten und weißen festen Sandstein zu benutzen; hierdurch erhalten die kleinen, in der Mehrzahl unter ca. zwanzig vorgeführten Neu- und Umbauten vertretenen Kirchen von 400 bis 1000 Sitzplätzen selbst da, wo aus Sparsamkeitsrücksichten zu Hausteingliedern mit Verputz gegriffen werden mußte, einen würdigen Charakter, welcher durch Benützung örtlicher Verhältnisse und besonderer Eigenarten eines bestimmten Regierungskreises vorteilhaft verstärkt wird. Es ist erfreulich, mit Hilfe vorliegender baugeschichtlicher Notizen aus Jahrhunderten, diese kirchliche Ausstellung zu studieren, in welcher alle Stilarten, vom romanischen Stile bis zu dem der Neuzeit sich zeigen. Ganz besonders sind unter den Restaurierungen diejenigen prächtiger romanischer Kirchen mit den Zuthaten der Spätgotik und Renaissance, welchen, soweit möglich, pietätvolle Schonung zu teil geworden ist,

hervorzuheben; aus Niederbayern ist die Pfarrkirche St. Peter zu Straubing und zu Biburg zu nennen, aus Oberfranken diejenige von Münchaurach und Weismain; die gotische Zeit ist durch die Restaurierung der Westfassade des Regensburger Domes und der malerischen marianischen Ritterkapelle zu Haßfurt vertreten; neben Zeichnungen werden in großen und sehr schönen Photographien teils Übersichtsbilder, teils Details gegeben, unter welchen diejenigen vom Regensburger Dom, vorzugsweise die Kreuzesgruppe vor der kleinen Rose unter der Galerie des Mittelschiffsgiebels, mit anstoßenden Bauteilen in reichstem ornamentalem Schmuck zeigen, Teile, welche man sonst nur unter den schwierigsten Verhältnissen genau betrachten kann. Der vorerst durch Entwurf angebahnte Ausbau von zwei ca. 65 m hohen Türmen an der St. Lorenzkirche zu Kempten zeigt den Jesuitenstil des 17. Jahrhunderts. Bei den Neubauten von kleinen Abmessungen in Ober-, Mittel- und Unterfranken herrschen der einfache Rundbogen und der vielfach maßwerklose Spitzbogen vor, während in Niederbayern, Oberpfalz und Schwaben die Renaissance zur Geltung gelangt ist; auf die reizend malerisch wirkende, frühgotische, protestantische Kirche in Grethen bei Dürkheim (Pfalz) ist besonders hinzuweisen; dieselbe ist vollständig eingewölbt, während sonst, sowohl bei den katholischen als auch bei den protestantischen Kirchen überwiegend Holzdecken für die Schiffe, hingegen Gewölbe nur für den Chor angeordnet sind. Aus Oberbayern ist im Gegensatz zu den großen, monumentalen Profanbauten keine einzige Kirche hier zur Ausstellung gelangt, wir finden aber die kunstgewerblich-kirchliche Thätigkeit dieses Kreises in reichem Maße bei der betreffenden Abteilung im Industriegebäude. Aus München, Berchtesgaden, Partenkirchen und Oberammergau sind, überwiegend für die innere Ausstattung katholischer Kirchen, fast sämtliche Zweige vertreten, und unter diesen ragen die Werke der Goldschmiedekunst, der Glasmalerei, der Paramentenstickerei und der Holzschnitzerei in hoher Vollendung hervor; die echt monumental wirkende Mosaiktechnik zeigt sich nur in einem Bilde angewendet. In Niederbayern mit den Städten Straubing, Landshut und Passau ist die Metallotechnik durch eine prachtvolle Ausstellung kirchlicher Geräte und Gefässe in echtem Metalle, durch Grabkreuze in Schmiedeeisen mit reichen Blattformen, und durch Bronzeglocken würdig zur Anschauung gebracht. In letzterer Beziehung zeigt sich auch die Pfalz durch das Bronzegeläute aus Frankenthal ebenbürtig; die Bucheinbände mit Handvergoldung, besonders Gesangbücher aus Grünstadt, sind hier noch zu erwähnen; im übrigen ist in der Pfalz das Kunstgewerblich-Kirchliche am schwächsten zum Ausdruck gelangt. Einen merklichen Gegensatz hierzu bildet der Kreis Oberpfalz und Regensburg mit Stadtamhof, welcher wie Ober- und Niederbayern alle einschlägigen Sparten in künstlerisch trefflicher Formengebung vorführt, zum größten Teil vereinigt in der schon früher erwähnten romanischen Kapelle, welche das letzte größere Werk des unermüdlichen Förderers kirchlicher Kunst, des bischöflichen geistlichen Rats Georg Dengler in Regensburg (gest. im Juni d. J.) bildet; neben der Ausmalung und den Altarbildern sind die mit kräftigen, stilvoll entworfenen Bildern ausgestatteten Druckwerke für liturgische Zwecke hervorzuheben. Gegenüber der Oberpfalz tritt der Kreis Oberfranken, trotz der Städte Bamberg und Bay-

reuth, durch das Ausgestellte wesentlich zurück; die Leistungen der Bildhauerei und Paramentenstickerei sind anerkennenswert; leider fehlt ein Orgelwerk, an dessen Stelle nur ein Harmonium aus Bayreuth sich findet; im übrigen zeigt sich mehr die fabrikmäßige Herstellung von kirchlichen Ausstattungsgegenständen; dies tritt besonders am Metall hervor. Ganz anders, in vollendeter Weise, sind im Kreise Mittelfranken die Kunstgüsse in Bronze an Statuen, Epitaphien und Glocken ausgeführt; hier sind Kunstwerke aus den Städten Nürnberg und Rothenburg o/T. als hervorragende anzuerkennen; auch christlich gedachte Grabdenkmäler zieren diese Ausstellung; vergeblich aber sucht man nach Arbeiten, den sonstigen Leistungen dieses Kreises auf dem Gebiete der christlichen Kunst entsprechend: der Kunstschlosserei, des Orgelbaues, der Glasmalerei und vor allem nach Paramenten, zumal den weit bekannten aus Neuendettelsau. Vielseitiger in dieser Beziehung treten uns aus Unterfranken, speziell aus Würzburg und Aschaffenburg kirchliche Kunstarbeiten entgegen; aber auch hier ist eine gewisse Neigung, wie in Oberfranken, zur geschäftlichen, fabrikmäßigen Herstellung nicht zu verkennen; endlich begegnen wir der ersten, sehr einfachen Orgel aus Ochsenfurt; außer dieser ist nur eine solche im Kreise Schwaben und Neuburg, ein Prachtwerk aus Öttingen a/Ries, vorhanden, sowie ein Harmonium; von diesen, sowie von sonstigen Arbeiten aus Augsburg, Memmingen und Kempten in Stein, Holz und Bronze muß betont werden, daß ganz hervorragende Werke der Bildhauerkunst und des Bronzegusses vorliegen; die übrigen kirchlich-kunstgewerblichen Gebiete sind dagegen spärlich oder gar nicht durch Arbeiten vertreten.

Damit auch der echt deutsche Humor, dem wir bekanntlich an so manchen kirchlichen Bauten des Mittelalters begegnen, zu seinem Rechte gelange, sei noch des malerischen „Weinhauses“ im Parke gedacht, in dessen ruinösen Refektoriums-Mauern Bruchstücke von St. Sebald in Nürnberg u. s. w., neuentdeckte Spuren wertvoller Wandmalereien am Äußeren und Inneren, Glasmalereien und sonstige Ausstattungsstücke, in prächtiger, stilvoller Weise angeordnet, den Übergang aus dem geschilderten Bereiche christlicher Kunst zum fröhlichen Leben und Treiben der Nürnberger Ausstellung vermitteln; es ist das monumentalste Bauwerk der ganzen Ausstellung — diese echten Steine reden.

Nürnberg, im Juni 1896. H. Steindorff.

Von der Stuttgarter Ausstellung für Kunstgewerbe.

II.

Die Arbeiten in Metall, zu denen wir uns heute wenden, zeigen Kunst, Kunstgewerbe und Kunstindustrie auf verschiedenen Provinzen dieses Kunstgebiets in hoher Ausbildung und Leistungsfähigkeit. Eine Vorstellung hievon kann sich jedoch der Besucher erst nach Durchwanderung der ganzen Ausstellung bilden, da ein Teil der hieher gehörigen Arbeiten im Parterre der König-Karl-Halle, auf deren Galerie, im Vestibul des Landesgewerbemuseums, ein anderer — räumlich weit davon getrennt — in der Gewerbehalle und in deren Umgebung bis in den Stadtgarten hinein aufgestellt ist.

Künstlerisch am bedeutendsten unter dieser Gruppe ist auf kirchlichem Kunstgebiet der Erzguß vertreten. Zwei große Werkstätten, weit über Württemberg hinaus bekannt, sind für ihn in Stuttgart thätig: die Erzgießerei von Paul Stotz, Hoflieferant J. M. der Könige von Württemberg, Rumänien und der Niederlande, und diejenige von Hoferzgießer Hugo Pelargus. Ein richtiges Bild der Thätigkeit einer solchen Werkstätte kann ja eine Ausstellung nie gewähren: die eigentlichen Kunstwerke, die hier gefertigt werden, sind für einen bestimmten Zweck vom Künstler entworfen, werden als Einzelstücke ausgeführt und gehen auf Nimmerwiedersehen an ihren Bestimmungsort ab. Um so anerkennenswerter ist es, wenn sich eine Firma wie diejenige von Paul Stotz und auch diejenige von Pelargus entschlossen hat, eine Reihe bedeutender Werke in besonderen Exemplaren für die Ausstellung anzufertigen. Die Arbeiten von Paul Stotz befinden sich sämtlich auf der Galerie der König-Karl-Halle, rechts vom Eingang, neben dem Zugang zum Musiksaal. Das Hauptstück kirchlichen Gebrauches ist der große Taufbrunnen inmitten der Ausstellungskoje, von dem wir den Lesern eine Abbildung vorführen. Entworfen ist er von Professor Adolf Schill in Düsseldorf, einem geborenen Württemberger; das erste ausgeführte Exemplar steht in der Johanniskirche in Düsseldorf;*) das hier befindliche wurde auf Veranlassung der deutschen Reichs-Regierung für die Ausstellung in Chicago nachgegossen. Diesem Umstand verdanken wir es, daß wir es hier bewundern können. Auf gewaltigem Untersatz ruht von den Symbolen der vier Evangelisten umgeben der eigentliche kelchartige Fuß des Taufbrunnens. Dieser selbst zeigt rings umlaufend als Inschrift die Stelle Matth. 28, 19 und als Medaillons an seiner Wölbung die Reliefs der vier Paradiesesströme, der alten Symbole des Taufwassers. Am Deckel, dessen Handhaben mit Beziehung auf das Wasser Delphine mit Muscheln bilden, zeigen sich vier weitere, außerordentlich zart und schön ausgeführte alttestamentliche Reliefdarstellungen mit Beziehung auf die Taufe, ebenfalls in Medaillonform: der Sündenfall, Noahs Dankgebet (Flut, 1 Petr. 3, 20 f.), der Durchgang durch das Rote Meer (1 Cor. 10, 1 f.), Moses Wasser aus dem Felsen schlagend (1 Cor. 10, 4). Das Ganze ist gekrönt von einer von Bildhauer C. Federlin in Ulm modellierten Gruppe: Christus von Johannes getauft. Die Sorgfalt und gleichmäßige Schönheit der Ausführung läßt alle Vorzüge des Entwurfs gleichmäßig zur Geltung kommen. Man wird sich an diesem Werke recht bewußt, wie das Erz das scheinbar ganz Entgegengesetzte gleich trefflich zum Ausdruck bringt: die unzerstörbare Festigkeit („wie aus Erz gegossen") in den wuchtigen Massen, und die zierliche Lebendigkeit in den Einzelheiten des Ornaments und des Figürlichen. Mit feiner Berechnung hat der Künstler beide Wirkungsweisen neben einander gestellt und so eine durch die andere gesteigert. Mit welcher Meisterschaft ist das Ornament behandelt und in scharfer Unterscheidung von dem Stein- oder Holzstil gerade der Wirkung des Erzes angepaßt! Man sehe die wundervollen Ranken an Fuß, Kessel und Deckel und besonders

*) Nach ihm ist die Abbildung gefertigt; es zeigt die Inschrift in deutschem Text, und es fehlt bei der Gruppe oben die Taube mit dem Nimbus.

die prachtvoll, lebendig, zart und kräftig zugleich modellierten Delphine. Bewundernswert ist auch die Abstufung in dem Figürlichen: flacher und zarter ist das Relief am Deckel als am Kessel, wuchtig, kraftvoll sind die Evangelistenzeichen am tragenden Fuß, leicht, trefflich als Abschluß des Ganzen komponiert die krönende Gruppe. Wir preisen das Gotteshaus, das ein so edles Geräte gleich unvergänglich an Dauerhaftigkeit wie an Schönheit, sein eigen nennen darf. — Sehr der Beachtung zu empfehlen ist der Standleuchter in romanischem Stil hart am Eingang in die Koje. Er stammt aus der Garnitur von Beleuchtungskörpern, welche von P. Stotz für die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin (Chr. Kunstblatt 1895, S. 146) ausgeführt worden sind und zwar nach eigenen Entwürfen, welche von S. Maj. dem Kaiser selbst ausgewählt wurden. Hiezu gehört als Hauptstück eine große Ringkrone von $5^1/_2$ m Durchmesser, 4 m Höhe und einem Gewicht von 20 Zentner, eine größere Anzahl Kandelaber, wie der ausgestellte, je 2,30 m hoch, sowie andere kleinere Beleuchtungskörper; alles im romanischen Stil entworfen, und — darin liegt das Eigenartige der Aufgabe — für elektrische Beleuchtung eingerichtet. Außerdem hat die Firma ebenfalls nach eigenen Entwürfen für dieselbe Kirche die drei monumentalen Thüren ausgeführt, welche aus der der Kirche vorgelegten Gedächtnishalle in die Kirche selbst führen, und ebenso die beiden Sakristeithüren, wovon wenigstens das Modell in der Ausstellung zu sehen ist. Die Ausführung ist ebenso prächtig als solid. Der Holzkern der Thüren ist mit Schweinsleder überzogen, bei den ersteren vergoldet, bei den letzteren rot gefärbt. Die reich ornamentierten Bronzebeschläge in romanischem Stil sind bei ersteren in Patina gehalten, die hohen Stellen abgerieben und vergoldet, bei letzteren durchaus vergoldet in gedämpftem Altgoldton. Dieser große Auftrag traf die Firma nicht unvorbereitet; schon früher hatte sie vier Erzthüren für den Kölner Dom ausgeführt, von denen sich Abgüsse im Stuttgarter Landesgewerbemuseum befinden, auf welche wir später bei einer Besprechung der Schätze dieser Sammlung zurückkommen werden.

Von dem kirchlichen Gebiet zu einem andern, dem der Grabdenkmäler, welches die Firma besonders pflegt, ist der Schritt nicht groß. Ein ausgezeichnetes Beispiel dieser Gattung ziert die Ausstellung: eine trauernde weibliche Gestalt, modelliert von Professor Rümann in München,*) an der man recht sehen kann, mit welcher Feinheit der moderne Bronzeguß sowohl jeden kleinsten Zug des Modells wiedergiebt, als er in der Tönung beinahe mit der Malerei wetteifert. Noch weiter gehen in diesen Beziehungen zwei andere Ausstellungsobjekte: der Kranz, zu Füßen der trauernden Gestalt, über einen Naturkranz geformt und in dem sogenannten Wachsausschmelzverfahren hergestellt, giebt die Wirklichkeit in edler künstlerischer Verklärung geradezu frappant wieder; das Relief eines weiblichen Kopfes nach dem Modell von Bildhauer Sauer in Karlsruhe am Eingang zeigt im höchsten Maß das, was man „Bronzemalerei" nennen könnte,

*) Das Original bildet das Grabmal der Familie Taaks auf dem Pragfriedhof in Stuttgart, das besprochene Exemplar wurde besonders für die Ausstellung hergestellt.



Aus der Stuttgarter Ausstellung für Kunstgewerbe: Taufbrunnen, entworfen von Prof. Ad. Schill, Düsseldorf, gegossen von P. Stotz, Stuttgart.

eine Tönung und Färbung des Metalls, die, von den Japanern seit alten Zeiten geübt, zuerst bei den Franzosen, dann aber auch in deutschen Werkstätten, Paul Stotz voran, Eingang gefunden hat. J. M.

Berliner Kunstberichte.

I. Ausstellung „Christus."

Unter dieser Benennung ist zu dem vielen Sehenswerten, was Berlin augenblicklich auch auf dem Gebiete der christlichen Kunst in seinen großen Ausstellungen bietet, schon seit einiger Zeit auch eine, ausschließlich der religiösen Malerei gewidmete Sonderausstellung getreten, der hier zuerst Erwähnung geschehen soll. Die Benennung „Ausstellung Christus" ist absonderlich genug und das Reklameblatt — ein mit Inschriften versehenes gelbes lateinisches Kreuz auf weißem Grunde — welches schon Wochen vor Eröffnung der Ausstellung von den Anschlagsäulen her auf dieselbe aufmerksam machte, reizte auch den harmlosesten Fußgänger heftig genug durch seine absurde Art, um es gelinde auszudrücken; sind wir modernen Menschen doch leider zur Genüge daran gewöhnt, das Zeichen des Kreuzes in mancherlei Weise gemißbraucht zu sehen.

Eine trivialere Idee, das lateinische Kreuz am Kopf mit dem Monogramm Christi, auf dem Querbalken mit dem Namen „Christus", und auf dem Stamm mit neun Künstlernamen in Schwarzdruck ausgeführt, als Anschlageblatt zu wählen, war wohl kaum möglich. Und wenn man den, durch solch häßliches marktschreierisches Wesen angekündigten Kunstwerken etwas voreingenommen gegenübertrat, war es verzeihlich, es wurde aber das Mißbehagen den Werken gegenüber, zumal beim Erkennen der Grundidee derselben, nur noch stärker.

Der Unternehmer, ein spekulativer Kunsthändler, hatte sich an verschiedene, wie er sagt, „bedeutende" Künstler einzeln mit dem Privatauftrag gewandt, ihm „ein Bildnis des Herrn, losgelöst von einer personenreichen Komposition und befreit aus einer mehr oder weniger sinnreich erdachten Handlung, als bloße Erscheinung einer religiösen Empfindung" zu malen, wie es in dem Vorwort zu den Erläuterungen für die Bilder heißt. Auf dieses famose Vorwort mit seinen Widersprüchen und Ungereimtheiten, sowie auf die abgedruckten Stellen aus den Privatbriefen der betreffenden Künstler näher einzugehen verbietet leider hier der Raum, und so wollen wir die Künstler, die den Auftrag angenommen, vorweg und danach ihre Arbeiten an unserm geistigen Auge vorüberziehen lassen und charakterisieren.

Von den neun Künstlern, Ferd. Brütt, A. Kampf, C. Marr, G. Max, F. Skarbina, F. Stuck, H. Thoma, F. v. Uhde, E. Zimmermann, sind fünf in München, zwei in Düsseldorf und je einer in Frankfurt a. M. und Berlin ansässig. Unter ihnen ist v. Uhde, München, seit Jahren fast ausschließlich als begabter und zum teil glücklicher Darsteller religiöser Vorwürfe bekannt. H. Thoma, Frankfurt, ist an dieser Stelle öfter als ein ebenso ernster wie geschickter Maler, und besonders trefflicher Zeichner biblischer Stoffe gewürdigt worden. Franz

Stuck, München, eine geniale und individuell schaffende, das ganze Kunstgebiet mit Geschick beherrschende Künstlernatur, hat ab und zu glückliche Griffe in unser Stoffgebiet gethan; ebenso ist von E. Zimmermann, München, hier das eine oder andere gute Werk genannt worden. Die übrigen fünf Künstler sind fast ausschließlich als Sittenbildmaler mit zum teil engumgrenztem Stoffgebiete bekannt. Von ihnen konnte sich Brütt, Düsseldorf, als der, tiefen Seelenregungen zugethane und solche vornehmlich fein und geistreich schildernde Meister, noch in erster Linie der Aufgabe gewachsen fühlen. Wie G. Max, München, in seiner mystischen, unklaren Ausdrucksweise und seiner süßlichen, formlosen Malerei dem Gegenstande näher treten konnte, bleibt unbegreiflich, wenn er auch ab und zu einen biblischen Stoff, seinem weichlichen Charakter entsprechend, Erklägliches abgewann. Ganz unfaßbar aber bleibt es Jedem, der den Charakter eines Künstlers aus seinen Bildern zu lesen gewöhnt ist, auch hier Skarbina, Berlin, den Maler der Pariser und Berliner Halbwelt, und dann ferner A. Kampf, Düsseldorf, den geschickten Realisten zu sehen, der nur gelegentlich mal einen äußerlich begründeten, höheren Ton im geschichtlichen Sittenbilde anzuschlagen versteht, und erst kürzlich mit einem Bilde „Adam und Eva nach dem Sündenfall" gänzlich Schiffbruch erlitt. Und auch Marr's, München, Stärke ist ebenfalls in einem wesentlich anderen Stoffgebiete, als dem hier in Frage stehenden, zu suchen.

Von vornherein konnte man daher mit einer gewissen Vorstellung von dem Wie des hier Gebotenen demselben gegenübertreten; denn, wenn irgendwo mit Recht, so heißt es im Gebiete der christlichen Kunst, der Maler kann nur malen was er glaubt, und ungestraft wird er nie seine ihm eigenen Kreise verlassen dürfen. Zwar, bei einem so bedeutenden Individuell, wie Stuck es repräsentiert, ist ein gänzlicher Abfall unmöglich und von vornherein die Gewähr gegeben, daß wir kein gehaltloses Bild zu sehen bekommen werden, wenn wir auch sonst uns nicht mit ihm in Einklang zu setzen vermögen. Hier aber stehen wir einem bedeutenden Werke gegenüber, das seine innere Kraft auf jeden ausströmt. Wir sehen auf seinem Bilde den Herrn ganz im Profil nach links gewandt, ausgestattet mit einem Kopf von mächtiger geistiger Kraft und edler Linienführung. Die Halbfigur, in grauweißes Gewand gekleidet, hebt sich leuchtend vom tiefdunklen Grunde ab und ist mit ausdrucksvollen, vorzüglich gezeichneten, und, wie alles andere, bewundernswert gemalten Händen ausgestattet. Wenn uns unwillkürlich Tizians Zinsgroschen dabei ins Gedächtnis kommt, so ist das kein Tadel für Stuck, und hält sein Werk den Vergleich mit diesem berühmten Bilde sehr wohl aus. Auf dem Uhde'schen Bilde tritt uns der Herr fast ganz von vorn gesehen, mit etwas vorgebeugtem Körper und erhobenen Händen, wie von einem erhöhten Standpunkte aus zur Gemeinde predigend, entgegen. Bekleidet ist die Figur mit blaßrotem Untergewande und braunem Mantel und ist dieser unfreundliche Farbenklang durch geschickte Beleuchtung und Reflexwirkung leidlich zusammengekommen. Dem Gesicht, das den Vergleich mit Stuck's Arbeit nicht aushält, kann man zwar eine gewisse tiefere Auffassung nicht absprechen, doch liegt nicht in ihm, wie bei jenem, allein die Wirkung des Ganzen,

sondern vielmehr in der geschickten Auffassung und Interpretation des als Reiseprediger hingestellten Herren. Die Ausführung ist eine mehr andeutende, oberflächliche, aber nicht wirkungslose. — Auf Thoma's Bilde tritt uns der Herr, ohne Anklänge an irgendwelche Handlung zu verraten, aus landschaftlicher Umgebung gerad entgegen. Die sanften Züge des Antlitzes sind die des gottgetrösteten Dulders. Das Ganze würde erfreulicher wirken, wenn es nicht so gänzlich das Naturstudium verleugnete; so aber bleibt es bei einer befremdlichen Schwäche der Zeichnung und Härte der Malweise, über welche die liebevolle Ausführung nicht hinweg zu täuschen im stande ist, hinter des Meisters sonstigen Arbeiten zurück. Die blaue Luft, das blaugraue Gewand der Halbfigur, das Spinatgrün der Landschaft klingen zu einem kühlen, unerfreulichen Akkord zusammen, welcher noch verstärkt wird durch das tiefe, satte Rot des bemalten Rahmens, das sich oben wieder in tiefdunkles Blau auflöst. Letzterer ist unten mit einem sich zur Krone zusammenfügenden Dornenzweige, links und rechts mit Ähre und Weinstock und den Evangelistensymbolen, und oben mit einem Kreuz, von dem goldene Strahlen ausgehen, verziert. Besonders hingezogen fühlt man sich zu dieser Arbeit nicht, dazu spricht aus ihr zu wenig individuelle Macht zu uns, man kann ihr aber bei eingehender Betrachtung seine Achtung nicht versagen. Zimmermann, München, malt uns einen Christus „einsam durch die Au schreitend, seiner Lehre und der Zukunft gedenkend." — Der Totaleindruck seines Bildes ist ein erfreulicherer als der des vorigen. Der trübe Himmel, das ernste Grün der Landschaft mit seinen grauen und tiefen Tönen, das weiße Gewand der Halbfigur, das Kastanienbraun von Haar und Bart klingen zu wohlthuender Harmonie zusammen, doch will man sich mit dem verzagten, bekümmerten Ausdruck des Gesichtes nicht recht befreunden. — Wenn es Brütt, Düsseldorf, gelungen ist, für die meisten Beschauer das nachhaltigste Werk zu schaffen, so liegt das daran, daß er sich von dem einfachen Bildnis bewußt und offen los gemacht und ein schönes Sittenbild geschaffen hat, in welchem zwar noch die Figur des Herrn die Hauptsache ist, aber alles andere, wenn schon in der Behandlung und im Maßstabe untergeordnet, doch als Ergänzung dazu gehört. Er malt uns den Herrn, wie er, in weißes Gewand gehüllt, leise die Thür eines Krankenzimmers öffnet. Sein fast von der Seite gesehenes mildernstes Antlitz, dem man nur noch einen Zug von aufrichtender, tröstender Hingabe wünschte, die vorgebeugte Haltung des Körpers, in welcher das leise Nahen des Herrn vortrefflich ausgedrückt ist, der Blick durch die wenig geöffnete Thür in das Krankenzimmer, der ruhige grauweiße Farbenaccord des Ganzen, bedingt durch den Widerstreit von Morgendämmerung und Lampenlicht, die feingefühlte sorgsame Ausführung besonders im Kopfe des Herrn, — das alles prägt sich tief der Seele des Beschauers ein. — Auf dem Bilde von G. Max, München, sehen wir Christus in Dreiviertelansicht nach links gewandt, den Blick geradaus gerichtet. Mit der Linken faßt er den schwarzen Mantel, welcher das blaue Untergewand bis auf einen kleinen Teil der Brust überdeckt, um Schultern und Hals ist ein gelbweißlicher Shawl dekorativ geschlungen. Draperie und Farbengebung im Vereine mit der weichlichen, verblasenen Formengebung des von blondem Haar und Bart umrahmten, süßlichen

Antlitzes besitzen einen verzweifelten Beigeschmack nach dem Bildnis eines schwärmerischen Heldentenors und vermögen nicht weiter zu fesseln. — Marr, München, giebt das Bildnis eines geistvollen, in einen grauen Mantel gehüllten Mannes, derselbe hebt sich von einem blutrot gewölkten, unheilschwangeren Himmel effektvoll ab, wodurch der Künstler „gleichsam sein fürchterliches (sic) Geschick andeutet, mit seinem Blute eine Welt erlösen zu müssen," auch schreibt er ferner dazu: „Ich verzichte vollständig darauf, die Aufgabe in irgend welcher Weise gelöst zu haben — aber ich versprach das Bild, hier ist es denn." — Da ist es denn wohl überflüssig, hier noch etwas darüber zu sagen. — Kampf, Düsseldorf, hat uns Christus dargestellt „rein als Mensch, ohne jede symbolische Andeutung," wie er in seinem Begleitwort sagt. Und so ist denn auch von dem bei ihm schon bekannten Modell eines unter der Schwere der körperlichen Thätigkeit verkümmerten Arbeiters alles, von einem über den äußeren Menschen erhabenen Gebilde nichts in seinem Bilde zu entdecken. Die Arme hängen lässig am Körper des zum Bilde heraus schauenden Mannes herunter, das Krankheit verratende Antlitz blickt fragend und wie in stummer Anklage über die Ungerechtigkeit der Güterverteilung dieser Welt auf uns. Nur allein das tüchtige, technische Können und das koloristische Geschick, das in dem Werke niedergelegt ist, können uns einige Sympathie abgewinnen. — Und endlich Skarbina, Berlin, was malte er uns? Das Bildnis eines geistreichelnden Menschen, in dem Weltschmerz mit Unzufriedenheit gepaart ausgedrückt sind. Und so unbestimmt tastend, wie er versuchte einen unklar empfundenen Begriff zu charakterisieren, ist auch die Mache des Ganzen, dem nur ein verschwindend kleines, versöhnendes Element beigesellt ist durch den Beleuchtungseffekt, welcher, von Abendlicht und kühlen Luftreflexen verursacht, über Person und Landschaft ausgebreitet ist. —

Ziehen wir nun die Summe unserer Betrachtungen, so müssen wir sagen, daß bis auf ein Geringes das ganze Unternehmen gescheitert ist. Gescheitert, weil es doch wohl im Bereiche der Unmöglichkeit liegen dürfte ein Bildnis Christi, allein und losgelöst von aller Handlung zu geben, in dem sich alle Gedanken und Empfindungen verkörpert zeigen, die Christenmenschen damit verbinden. Das fühlte sehr wohl Brütt, und deshalb verzichtete er, trotz der gestellten Forderung, von vornherein darauf und schuf, eine Seite des Herrn besonders betonend, mit künstlerisch feinem Takt ein herzerwärmendes Bild — kein Bildnis. Wenn es aber schließlich Einem, Stuck, gelungen ist, der Forderung einigermaßen gerecht zu werden, jedenfalls aber ein bedeutendes Werk zu zeitigen, so verdankt er das eben seinem, alle andern Beteiligten weit überragenden Künstlerindividuell; alles, die ganze Summe des weiten geistigen Empfindens, das uns bei der Betrachtung des Wesens Christi beseelt, in sein Bild hinein zu dichten, war auch ihm unmöglich. — Und wenn der Auftraggeber meint, weil „Michel Angelo uns einen Typus von Gottvater geschaffen hat" (!), so bedurfte es nur seines Entschlusses, welchen er so formuliert: „In unserer Zeit, wo der Realismus auf allen Gebieten künstlerischen Schaffens dominiert, stellen wir den Künstlern die ideale Aufgabe, um den Beweis zu liefern, daß es nur der Anregung bedarf, um deutsche Empfindungsart im höchsten Lichte zu zeigen," so wird er sich angesichts dieser

neun Werke sagen müssen, daß er einen Trugschluß gemacht hat, wie er denn auch in Bezug auf Michel Angelo's Gottvater in einem schweren Irrtum sich befangen zeigt. R. S.

Ein Gang durch Paris.

Von Alfred Bach.

(Fortsetzung.)

Die ungeheure bauliche Entwicklung des laufenden Jahrhunderts, welche Paris wesentlich umgestaltete, kam auch dem Kirchenbau zu statten. Als Hauptrepräsentanten der neueren Zeit sind zu nennen Ste Clothilde, die noch ältere Kirche St. Vincent de Paul, St. Augustin und Ste Trinité.

Die erstgenannte ist die größte, in gotischem Stil erbaut, mit zwei symmetrischen, hohen, durchbrochene Steinhelme tragenden Türmen, die Kirche der Aristokratie des Viertels St. Germain. Zur stilvollen Wirkung fehlt ihr außer den das individuelle Gepräge bedingenden Zufälligkeiten im Grunde nichts, und sie ist jedenfalls neben der Votivkirche in Wien eines der glücklichsten Beispiele moderner Gotik.

St. Vincent de Paul ist im Stil der Basiliken gehalten. Ein stattlicher Treppenaufgang mit Seitenrampen führt zu ihr empor. Ein jonischer Portikus ist fast die einzige äußere Zierde der in edler Schlichtheit der Formen erbauten Kirche. Das Sehenswerteste ihres Innern, das im Mittelschiff und im Chor nur Oberlicht hat, sind die in ihrer großartigen Einfachheit wunderbar ergreifenden Prozessionsdarstellungen auf Goldgrund auf den Friesen des Mittelschiffs gemalt, congenial den Meisterwerken altitalienischer Kunst. Sie stellen Fürsten und Märtyrer dar, welche auf den in der Chorkuppel thronenden Christus zuschreiten, der als Weltenrichter gedacht ist.

Eine höchst eigenartige, allen bekannten Formen des Kirchenstils widersprechende Kirche ist die, wie Ste Clothilde, ziemlich aristokratische Kirche St. Augustin. Reich im Innern erweckt sie doch schon wegen ihrer, durch den Zwang des gegebenen Grundrisses verschobenen inneren Einteilung keinen erfreulichen Eindruck und erinnert mit ihrer großen von vier kleinen Kuppeln umgebenen Hauptkuppel einigermaßen an orientalische Bauten.

Die Kirche Ste Trinité erhebt sich über anmutigen Anlagen, die ihren Vorplatz bilden. Ohne ihre hübsche beherrschende Lage an einem großen Platze, auf den viele belebte Straßen einmünden, würde sie kaum bemerkenswert sein. Ihre Front zieren drei Türme, der Mittelturm höher als die beiden Seitentürme. In ihrem Innern befinden sich schöne Werke der modernen kirchlichen Malerei.

Noch bleibt uns aber ein Wunderwerk moderner Baukunst zu besprechen, das erst im Entstehen begriffen ist, die schon im Vorübergehen erwähnte Kirche au sacré coeur, welche auf gewaltigen Untermauern ruhend, die Spitze des Montmartre krönt, und so das ganze Häusermeer von Paris beherrscht. Basilique du voeu national wird sie auch genannt, sie soll zur Sühne Frankreichs von der Blutschuld des Mordes dienen, welcher unter der Commune an dem Erzbischof

Darboy verübt wurde. Sie besteht aus einer Unterkirche und aus einer Oberkirche und wird im romanisch-byzantinischen Stile ohne wesentliche Konzessionen an moderne Kunstanschauungen erbaut. Die Kreuzung des Hauptschiffs und Querschiffs überdacht eine Riesenkuppel. Am Abschluß des Chors erhebt sich dereinst ein hoher gleichfalls kuppelbekrönter Glockenturm. An der Front ist auf breiter Vorterrasse eine Vorhalle angebaut, bestimmt, auf ihren Ecken die Reiterstatuen der Heiligen Georg und Martin zu tragen, — wenn ich hierüber recht berichtet bin.

Das Innere, das bereits dem Gottesdienste dient, wird durchaus mit Marmorsäulen versehen und mit Mosaik auf Goldgrund ausgekleidet werden, die Kuppeln aber, mit den kleineren und kleinsten, 28 an der Zahl, werden sämtlich im Schmuck der Vergoldung erglänzen, und so soll das große Gotteshaus, ein Symbol der triumphierenden Kirche, weithin leuchten über der unheiligen Stadt.

Von den zahlreichen sonstigen öffentlichen Bauten der Neuzeit will ich hier nur noch zweier gedenken, die wenigstens einige Worte vor allen andern verdienen.

Der erste ist das neue Stadthaus, schon darum interessant, weil es mit geringen Abänderungen ganz nach dem Plan des alten, von den Communarden bekanntlich zerstörten erbaut ist. Mit seinen zahlreichen hochgeführten Kaminen bietet es von dem weiten Platz aus gesehen, den es beherrscht, einen höchst malerischen Anblick.

Im Innern ist es noch nicht ganz, aber nahezu vollendet. Der Wetteifer der Neuzeit mit so naheliegenden Vorgängen aus einer großen Vergangenheit hat die Ausschmückung der herrlichen Festräume, den Vorgängen würdig ebenso künstlerisch fein wie kostbar gestaltet. Nicht nur das moderne Kunstgewerbe weist hier treffliche Leistungen auf, auch die Malerei hat Decken und Wände mit meisterhaften Werken meist allegorischen Charakters in der symbolisch-realistischen Richtung der neuen Strömung, zum teil auch mit gewählten Landschaften ausgeschmückt. Was vornehme Repräsentation betrifft, will die Vertretung des sozialistisch-radikalen Paris hinter keinem Königspalast zurückstehen.

Ein Seitenstück hiezu bildet das Universitätshaus im Herzen des Quartier Latin, die neue Sorbonne. Auch sie ist noch nicht vollendet, doch in der Hauptsache schon zugänglich. Ihr Äußeres ist von nobler Einfachheit, nicht durch Pracht bestechend, um so großartiger und reicher ist ihr Inneres. An die bescheidenen Räume des einsamen Gelehrten aus der Großväter Zeit wird man hier nirgends gemahnt. Wenn man den fürstlichen Treppenaufgang, den von Oberlicht erhellten, mit schönen historischen Fresken geschmückten Vorraum und endlich das große Amphitheater betritt, in dem Schönheitssinn mit berechneter Zweckmäßigkeit um die Palme ringen, so erscheint dies alles wie ein Sinnbild der modernen Richtung, die Wissenschaft allen zugänglich und zugleich durch entsprechende Versinnlichung ihres Inhalts ästhetisch mundgerecht zu machen.

Ich muß es mir versagen, von einem andern, dem öffentlichen Wohle wie dem ästhetischen Bedürfnis dienenden Gegenstand ausführlicher zu reden, von den öffentlichen Gärten und Parks, und doch gehören sie so sehr zum Gesamtbild einer Großstadt, daß ich sie wenigstens in Kürze berühren muß. Das große Boulogner Gehölz, der Stolz jedes Parisers, in dem allabendlich der Korso der

großen Welt stattfindet, der Park von Vincennes und der Park von Montsouris liegen so weit vom Mittelpunkt der Stadt entfernt, daß sie nur den nächsten Umwohnern und den Reichen zu gut kommen, die dieselben zum Ziel einer Wagenfahrt zu machen vermögen, und gleiches gilt auch vom „Park der Armen", den etwas kleineren Buttes Chaumont, welche Napoleon aus öden Steinbrüchen zu einem der malerischsten Parks mit Seen, Felspartien und Grotten umwandeln ließ, nun eine Erholungsstätte für die Bewohner der Arbeiterviertel und ein von Fremden viel besuchter Ruheplatz.

In der Stadt selbst sind es fast nur kleine, wenn auch sehr zahlreiche grüne Oasen, welche dem Weltstadtmüden kurze Rast und Erholung gewähren. Die schönste und größte derselben ist der kleine Park Monceaux, ein smaragdgrüner Fleck Erde mit wohlgepflegten Blumenbeeten und alten zum teil seltenen schattigen Bäumen. Die malerischen Reste eines alten Lustschlosses, altersgeschwärzte Säulen und Thorbogen, vervollständigen den Reiz dieses idyllischen, inmitten eines vornehmen Häuserviertels gelegenen Ortes.

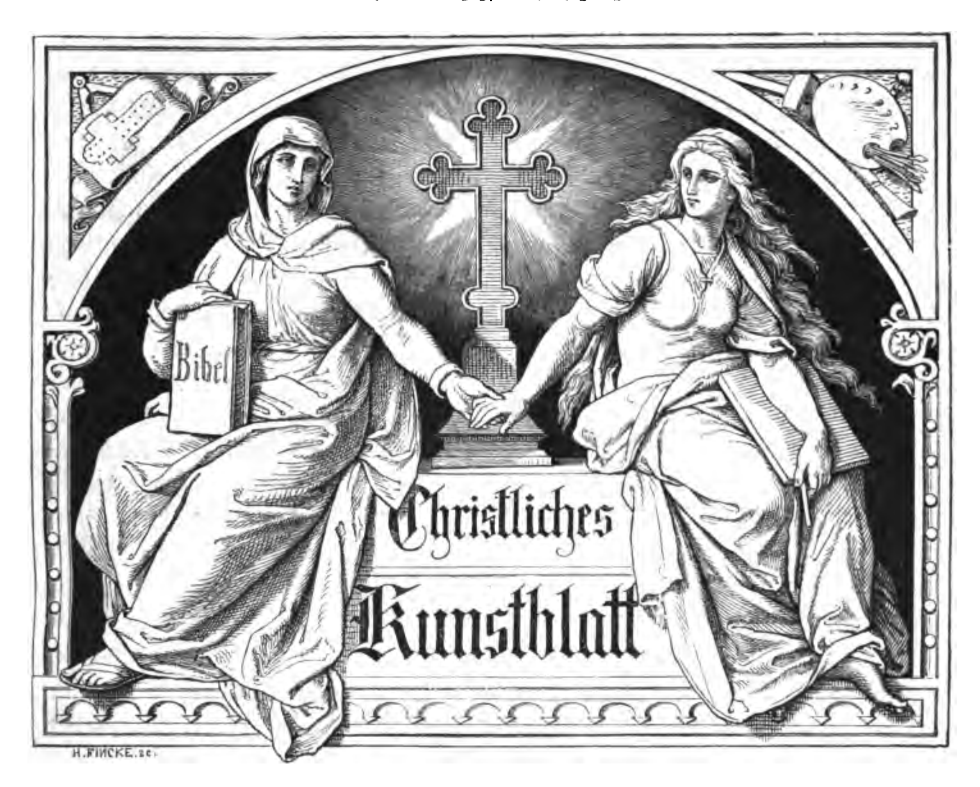
Der Strom der Fremden, welcher sich alljährlich nach Paris ergießt, gilt nicht allein seinen Bauten, er gilt mindestens ebenso sehr seinen einzigartigen Sammlungen. Ich muß mich hier begnügen, einige kurze Schlaglichter auf diejenigen unter ihnen fallen zu lassen, welche den Theologen und den Freund der Kunst- und Kulturgeschichte besonderes Interesse bieten.

Schon seit Franz I begann man in Frankreich zn sammeln. Die reichen Mittel, die geistigen Interessen und der viel verbreitete Kunstsinn des Volkes, vornehmlich aber die Pracht- und Kunstliebe der Fürsten haben zusammengewirkt, die französischen Sammlungen zu den größten und reichsten zu machen.

Die größte dieser Sammlungen, oder richtiger eine ganze sich aneinanderschließende Kette von Sammlungen enthält das Louvre, und zwar dient ihnen der größte Teil der Gelasse des von mir schon kurz besprochenen Gesamtbaus. Die Gemäldesammlung allein enthält über dreitausend Nummern, darunter einige allgemein bekannte Perlen, so Leonardo da Vinci's „Madonna in den Felsen", seine „Joconda", Rafaels Madonna, die sogenannte „belle Jardinière", desselben „Heilige Familie Franz I", Tizians „Laura di Dianti" und Rembrandts „Hendrike Stoffels", das lieblichste Frauenbild von seiner Hand, seine „Jünger von Emaus" von jener wunderbaren mystischen Empfindung beseelt, die wir über seine religiösen Darstellungen fast überall ausgegossen finden u. a. m. In einer relativen Vollständigkeit und im Lichte wahrer Kunst, welches den Unkundigen überrascht, zeigt sich im Louvre die französische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts, namentlich im Porträt, teilweise aber auch im Genre, im übrigen ist keine Zeit und Schule ganz unvertreten, wenn auch auf Frankreich und Italien der Hauptanteil entfällt. Säle voll der interessantesten Handzeichnungen ergänzen das Bild der Kunst Europas in den letzten Jahrhunderten, welches uns die reich gefüllten Gemäldesäle zeigten, zu einem wesentlichen Teil. (Schluß folgt.)

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

1. September 1896. Achtunddreißigster Jahrgang. Nr. 9.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

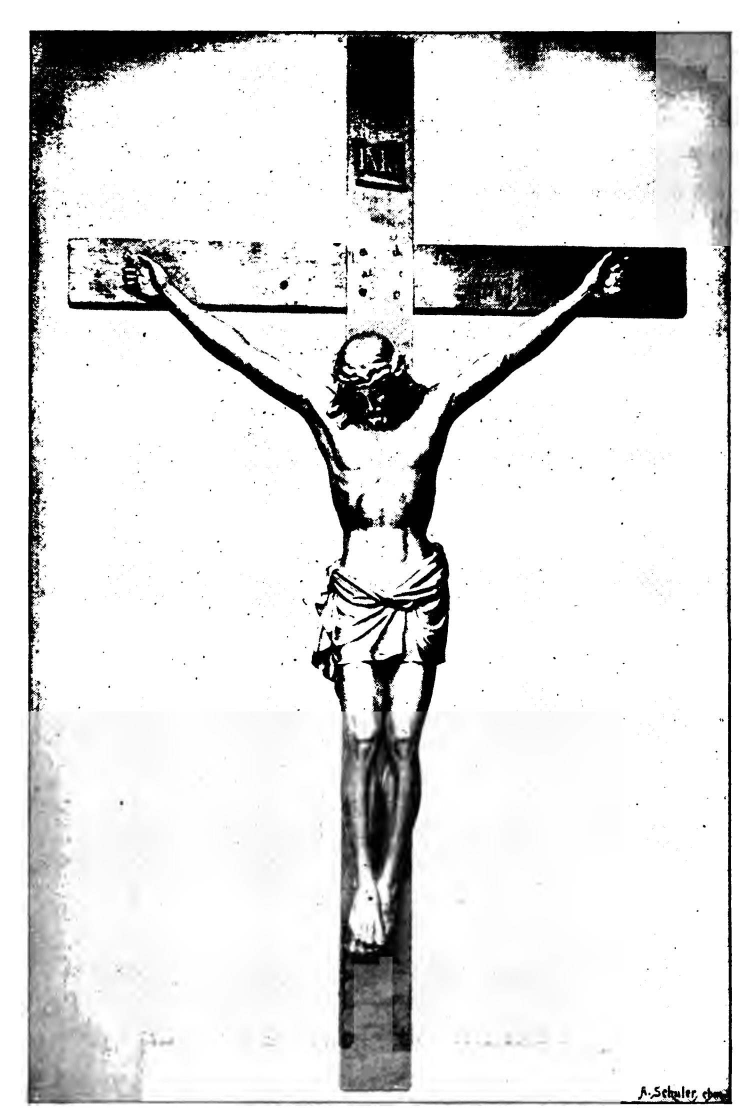
Von der Stuttgarter Ausstellung für Kunstgewerbe.

III.

Hoferzgießer Hugo Pelargus hat dem schwäbischen Erzguß weithin einen ehrenvollen Ruf erworben durch die Ausführung einer Reihe großer Denkmäler; in Stuttgart ist das Herzog Christoph-Denkmal auf dem Schloßplatz von Bildhauer P. Müller, der Brunnen am Königin-Olgabau mit der anmutigen Brunnengruppe von Prof. König in Wien aus seiner Werkstatt hervorgegangen, in Frankfurt der große Schützenbrunnen von Rudolf Eckhardt und das Kaiserdenkmal auf dem Posthof von Franz Krüger, auf dem Feldberg das Bismarckdenkmal von Dietsche in Karlsruhe, in Sigmaringen das Denkmal des Fürsten Karl Anton von Professor Donndorf; die im Christl. Kunstblatt 1889 S. 109 abgebildete edle und ansprechende Brunnengruppe von demselben Künstler hat Pelargus nicht weniger als dreimal in Erz ausgeführt, ebenso zweimal das Rau'sche Schiller-

denkmal (für Marbach und Chicago), endlich ist zu nennen das große Kriegerdenkmal für Mannheim nach Professor Volz in Karlsruhe, während von demselben Künstler das Modell zu der eigenartigen Jubiläumsgabe der Stadt Karlsruhe zu dem 70. Geburtstage des Großherzogs stammt, das bei Pelargus eben in der Vollendung begriffen ist. Solche Werke lassen sich freilich auf einer Ausstellung nicht vorführen. Sie bilden aber für den Kundigen den wahren Hintergrund der wirklichen Vorführung (König-Karlshalle, Galerie rechts vom Eingang) und geben die Gewißheit, daß die Firma auch jedes Auftrags für kirchliche Erzbildnerei gewachsen wäre. Als Gegenstände ließen sich hiebei denken Taufbrunnen, Kandelaber, Reliefs und sonstiges Zierwerk für Altäre und Kanzeln, besonders aber Gedächtnistafeln, in denen uns ein so lebendiges Bild des evangelischen Glaubens und Lebens im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert erhalten ist und welche auch unsere Kirchen von heute wieder zu einer Gedächtnisstätte frommer Lehrer und Glieder der Gemeinden machen könnten. Wie kräftig würde solche Sprache zu unserem papierenen, raschlebenden Zeitalter reden! Statt dessen ist es der Firma bis jetzt nur mit einem Gegenstand, freilich dem höchsten und heiligsten, vergönnt gewesen, den Gemeinden zu dienen, mit Kruzifixen in echter Bronze, von denen zwei herrliche Exemplare im Vestibül des Gewerbemuseums ausgestellt sind. Von dem einen größeren geben wir umstehend eine Abbildung, welche freilich durch den Glanz des Metalls beeinträchtigt, und nur auf provisorischem Holzkreuz befestigt, doch eine Ahnung von dem edlen Charakter der Bildung des Körpers sowie des Ausdrucks im Haupte giebt. Am Original tritt noch hinzu der vornehme Ton des mild glänzenden Metalls und die wundervolle Modellierung, mit der der meisterhaft gelungene Guß alle Feinheiten des Modells von Professor Zwerger in Frankfurt a. M. wiedergiebt. Etwas dunkler im Ton ist der zweite, etwas kleinere Kruzifixus. Man kann nicht sagen, daß die moderne Kunst die in der Darstellung des Gekreuzigten liegende hohe Aufgabe häufig glücklich gelöst hätte. Classicismus und Naturalismus sind bei dieser Aufgabe gleich verderblich. Der erste verführt dazu, den Körper zu schwer zu bilden, so daß das Hängen desselben von dem Auge schon fürs Anschauen als Qual empfunden wird, der letztere, die Züge des Schmerzes zu graß zu bilden, so daß das Bild des Überwinders, der „dennoch ein König" ist, zu kurz kommt. Die spätgotische Zeit wird für die Darstellung des Kruzifixus wohl immer die klassische bleiben, aber eine edle und eindrucksvolle Lösung bietet auch das nach Schwenzers Modell von Pelargus gelieferte Kreuzbild. Etwas „moderner" im eben besprochenen Sinn, wenn auch dabei die Absicht, Ernst und maßvolle Hoheit zu erreichen, spürbar bleibt, mutet der kolossale Kruzifixus an, den die Geislinger Metallwarenfabrik in ihrer Abteilung für Galvanobronzen in der Gewerbehalle nach dem Modell von Mayer-Geislingen ausgestellt hat. Daß er jedoch seines Eindrucks nicht verfehlt, wird dadurch bewiesen, daß der Großherzog von Baden bei seinem Besuch der Ausstellung ein Exemplar desselben angekauft hat. Im übrigen interessiert bei dieser Ausstellung, weil völlig neu, besonders die technische Herstellung der Objekte. Hierüber hat das Christl. Kunstblatt 1894 S. 37 bereits ausführlich berichtet. Was dort über die Zukunft,

die das neue Verfahren haben werde, gesagt ist, hat sich erfüllt. Eine unübersehbare Reihe von Statuen, Baugliedern, Ornamenten u. s. w. hat die Geislinger Fabrik bereits in dem neuen Verfahren hergestellt; die Oberfläche zeigt die verschiedenste Behandlung: von der roten hellen Kupferfarbe bis zur dunkelsten Tönung



Kruzifixus, modelliert von Prof. Zwerger, gegossen von Hoferzgießer Pelargus in Stuttgart.

und bis zur künstlerischen Verwendung der Patina sind Beispiele in der Ausstellung vertreten. Am wirksamsten scheint uns die reine rote Kupferfarbe zu sein — dafür geeignete Gegenstände vorausgesetzt —, wie sie an den beiden prächtigen, dekorativen Statuen in der König-Karlshalle angewendet ist. Die dunkle Tönung, wie sie z. B. der Kruzifixus zeigt, wirkt viel schwerer, unlebendiger

als bei Bronze. Vollends der edle, milde Goldton, den der Kruzifixus von Pelargus und so manches Stück bei P. Stoß zeigt, ist mit Kupfer nicht erreichbar, und so zeigt sich hier eine Schranke des neuen Verfahrens, die für kirchliche Zwecke zu beachten sein wird, denn hier, im Kircheninneren, an bedeutungsvoller Stätte, an Altar u. s. w. ist dieser Goldton das Schönste, was angewendet werden kann und durch nichts anderes zu ersetzen.

Die Arbeiten in edlem Metall für den evangelischen Gottesdienst sind in der Ausstellung überaus spärlich vertreten. Nur Robert Merath, Juwelier in Ulm, hat in seiner kleinen gewählten Sonderausstellung eine Abendmahlskanne, zwei Kelche und zugehörige Patenen ausgestellt. Diese Gegenstände sind der Beachtung in hohem Grade wert. Originell und stilrichtig in Spätgotik entworfen (nur zu dem Kreuz auf dem Deckel möchten wir ein Fragezeichen setzen) zeigen sie in Gestaltung und Ausstattung eine vortreffliche Anpassung an die Bedürfnisse des evangelischen Gottesdienstes. Die Kanne hat festen Stand und ermöglicht bei genügend großem Fassungsraum ein sicheres Eingießen, die Kelche haben die richtige Größe, so daß sie gefüllt nicht zu schwer sind und die für das Spenden günstigste Form der Kuppa. Die Flächen sind glatt gehalten und deshalb leicht rein zu halten; ihr matter Goldton wirkt vornehm und evangelisch-einfach und bildet eine sehr wirksame Folie für die mit feinem Geschmack von Hand angebrachte dekorative Gravierung. Neben Merath ist in Kirchengefässen für evangelischen Gebrauch nur noch W. Kurtz mit den im Christl. Kunstblatt schon oft besprochenen und empfohlenen Gefässen aus Zinn (im sogenannten „Gewerbedorf") vertreten. Alle die anderen Firmen, die Kirchengefässe herstellen oder verkaufen, haben nichts dergleichen ausgestellt. Was ist der Grund hievon? Fehlt es ihnen an neuen Entwürfen auf diesem Gebiet, wie sie sie für profane Zwecke von den ersten Meistern hergestellt in stolzer Schau vorgeführt haben? Fast scheint sich nach dem, was sonst bekannt ist, die Sache so zu verhalten. Hier liegt aber ein wunder Punkt auf seiten der Fabrikanten und auf seiten unserer Geistlichen und Kirchengemeinderäte vor. Die ersteren begnügen sich mit der fabrikmäßigen Herstellung von Geräten nach alten Modellen, den letzteren ist bei Neuanschaffungen die fertige, billige Marktware gut genug. Und doch sollten die heiligen Gefässe ganz besonders dazu reizen, sie durch individuelle und würdige Formgebung zu einem Schatze zu gestalten, der noch nach Jahrhunderten von der Liebe predigen würde, mit der eine Zeit das Heiligtum geschmückt hat. Die Kräfte hiezu sind vorhanden, wie dann z. B. Merath in Ulm vor einigen Jahren sehr schöne mit getriebenem Bildwerk verzierte Abendmahlsgefässe in selbstgeschmiedeter Arbeit für die Diakonissenanstalt in Flensburg geliefert hat, und die Sonderausstellung von Professor Christaller an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart läßt erkennen, welch ausgezeichnete Kraft für Entwurf und Ausführung kirchlicher Geräte in edlem Metall in ihm zur Verfügung steht — wenn nur leider nicht die Aufträge fehlten! Nur den Prachteinband der der Prinzessin Pauline von der Stadt Stuttgart als Konfirmationsgabe gewidmeten Bibel war ihm vergönnt auf diesem Gebiete herzustellen.

Neu wieder aufgeblüht ist auch in unserer Zeit die Kunstschmiedetechnik,

welche in der Zeit der Gotik wie des Barock die wunderbarsten Werke hervorgebracht hat. Das Kunstgewerbemuseum selbst weist die prächtigsten Stücke an Thoren und Fensterabschlüssen nach den Entwürfen von Professor Neckelmann von Eichberger und Leuthi ausgeführt in dieser Technik auf. Für kirchlichen Gebrauch findet sich ausgestellt nur ein schmiedeisernes Grabkreuz von Hermann Koch, Rottweil. Ob es gelingen wird, auf den evangelischen Friedhöfen die Alleinherrschaft der oft so plumpen und schwerfälligen Steinmonumente, die den Toten unter dem Rasen zu erdrücken scheinen, zu brechen? Herrliche, stilvolle, dauerhafte und auch echt evangelische Grabkreuze ließen sich in Schmiedeisen herstellen, wenn freilich ihre Herstellung auch keineswegs billig käme. J. M.

Christliche Ikonographie.

(Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständnis der christlichen Kunst. Von Heinrich Detzel. Erster Band. Mit 220 Abbildungen. Freiburg im Breisgau 1894. Herdersche Verlagshandlung. gr. 8° XVI und 584 S. Preis 7 M, gebd. 9 M 50.)

„Unter Ikonographie versteht man die Kenntnis und Beschreibung der Bilder.“ So beginnt der Verfasser Seite 1 seine Einleitung. Man wird diese Begriffsbestimmung nicht sehr klar und bestimmt finden. Es wird doch sogleich gesagt werden müssen: Ikonographie ist die wissenschaftliche Darstellung unsers Wissens von den Bildern, und zwar nicht in Bezug auf Material, Technik und ästhetische Gesetze ihrer Herstellung, ihre Urheber und ihre weiteren Schicksale bis auf unsere Zeit, sondern in Bezug auf den Inhalt ihrer Darstellungen, dessen Quellen und Regeln und die geschichtlichen Wandlungen der Weise seiner Darstellung. Der Verfasser sagt denn auch ohne weiteres gleich von der christlichen Ikonographie: „Sie soll uns den christlichen Bilderkreis, der im Verlaufe der Jahrhunderte entstanden ist, vorführen und eine Beschreibung und Erklärung desselben in der Art geben, daß wir die Entwicklung und Erweiterung, überhaupt die Veränderung, welche die Bilder in ihren Darstellungsweisen mit der Zeit angenommen haben, erkennen können.“

Die Berechtigung und das Bedürfnis einer besonderen systematischen Behandlung dieses Gegenstandes begründet der Verfasser vollkommen treffend im Vorworte Seite VIII: „Zum tieferen Verständnis eines religiösen Kunstwerks und zur richtigen Ausführung eines solchen sind eben noch andere als bloß theoretische und praktische Kenntnisse der Technik nötig ... Darum kann auch das Studium der christlichen Ikonographie dem Künstler und Nichtkünstler nützen, dem einen, daß es ihm neue Motive zuführe und ihn bewahre vor nichtssagenden und anstößigen Darstellungen; dem andern, daß es ihm zu einem tieferen, über das Alltägliche hinausgehenden Verständnis und richtigen Urteil in religiösen Kunstgegenständen verhelfe.“ Andererseits kann er sich darauf berufen, daß es an einer derartigen besonderen und vollständigen Darstellung der Ikonographie in der bisherigen Litteratur noch fehle. Wobei er freilich hätte erwähnen dürfen,

daß eine, im einzelnen allerdings vielfältiger Vermehrung und Verbesserung bedürftige und prinzipiell auf das Gebiet der deutschen Kunst des Mittelalters und auf die knappste Kürze des Ausdrucks beschränkte, aber sonst vollständige und systematische Bearbeitung des Gegenstandes in dem allmählich auf 150 Seiten angewachsenen Abschnitt „Ikonographie" in Ottes Handbuch längst vorliegt. Dies hätte um so eher geschehen dürfen, als der Verfasser durch sein ganzes Buch hindurch, auch wo er ihn nicht ausdrücklich zitiert, ganze Sätze und Satzfolgen aus Otte einfach herübergenommen hat.*)

Indessen die „akatholische" Litteratur kommt bei dem Verfasser nicht eben gut weg. Direkt spricht er das allerdings nur in Bezug auf Portig aus, dessen Arbeiten ja auch von der „akatholischen" Kritik wissenschaftlich nicht gerade hoch geschätzt werden. Aber es fühlt sich doch überall durch, daß ihm protestantische Schriftsteller als zum Mitsprechen auf diesem Gebiete nicht legitimiert und nicht für voll gelten. Protestantische Einwendungen gegen neurömische Aufstellungen, z. B. in Bezug auf Spuren des Marienkultus schon in den ersten Jahrhunderten, sind ihm von vornherein im Unrecht, und er macht es sich z. B. S. 151 recht leicht, ihnen gegenüber ganz peremptorisch die „Gewißheit" jener zu behaupten. Gelegentlich versteigt er sich auch wohl einmal (S. 221) zu dem Prädikat „absurd, sinnlos" für sie, oder thut sie kurzerhand als „Irrtümer und schiefe Ansichten", als „Unsinn" oder „solchen Unsinn" (S. 264) ab. Im ganzen aber beschäftigt er sich eben nicht mit dieser Litteratur, und daher kommt es wohl, daß in wohlthuender Weise die konfessionelle Polemik zurücktritt und Schärfe des Tones meidet. Freilich würde es seinem Buche nicht geschadet haben, wenn er auch die akatholischen Einzelforschungen auf diesem Gebiete etwas mehr berücksichtigt, z. B. für den recht dürftig ausgefallenen Abschnitt über die Sibyllen die neueren Arbeiten von Müller-Grote und Schiller, für die Darstellung des Weltgerichts außer Jessen, den er benutzt, auch die Veröffentlichungen von Voß und Springer in Betracht gezogen hätte, von den mancherlei nicht ganz wertlosen Beiträgen, welche auch das Christliche Kunstblatt in der langen Reihe seiner Jahrgänge geliefert hat, ganz zu schweigen.

Den zu behandelnden Stoff gliedert der Verfasser weiter auf Seite 1 folgendermaßen: „Gegenstand dieser Beschreibung und Erklärung sind aber nicht nur die biblischen Darstellungen von Gott und seinen Heiligen, sondern auch alles, was mit ihnen im Zusammenhang steht. Es sind also zunächst die Personen selbst mit ihren kennzeichnenden Attributen; dann sind es die geschichtlichen Dar-

*) Da das eine sozusagen persönliche Angelegenheit ist, so mag es in eine Anmerkung verwiesen sein, daß der Verfasser, wo er gegen Aufstellungen von Otte ausdrücklich polemisiert, wohl etwas genauer hätte lesen oder objektiver berichten sollen. So, um nur dies eine Beispiel anzuführen, schreibt er S. 500: „Seit den ältesten Zeiten, nicht erst später, wie Otte meint, finden wir die heilige Jungfrau bei dem Pfingstbilde anwesend." Bei Otte I S. 544 steht aber: „Die Mitte des Bildes pflegt namentlich in späterer Zeit die Jungfrau Maria einzunehmen." Das ist doch etwas anderes, als Detzel daraus macht! Daß aber gerade in den älteren deutschen Bilderhandschriften des 10. und 11. Jahrhunderts die Maria in den Pfingstbildern fehlt, hat er selbst S. 498 ausgeführt und ein solches Bild aus dem Benediktionale des Ethelwold auf S. 98 Fig. 48 abgebildet.

stellungen, Thatsachen Gottes und seiner Auserwählten, wie sie die Schriften des Alten Testamentes erzählen, und Thaten Christi und seiner Apostel, wie sie in den Schriften des Neuen Testaments aufgeschrieben sind; ferner die Ereignisse in der Kirche Christi durch alle Jahrhunderte, in allen Ländern und bei allen Völkern; ferner das Leben und die Wunder und die Verherrlichung der seligsten Jungfrau und aller Heiligen; endlich die Liturgie und die Feste der Kirche. Gegenstand dieser Beschreibung sind auch die symbolischen Darstellungen, d. i. Zeichen oder Sinnbilder heiliger Personen, Geheimnisse u. s. w., seien sie entnommen aus der Natur, aus der Welt der Menschen und der Engel, oder gehören sie der Geschichte, der Sage, selbst der Mythologie an." Hiermit ist das zu behandelnde Gebiet allerdings ziemlich vollständig umschrieben, höchstens wird man die kirchlichen Bildnisdarstellungen, sei es als Stifterbildnisse oder als Bildnisse Verstorbener mit den dabei üblichen Zuthaten, vermissen. Indessen wird im weiteren Verlaufe des Buches diese Disposition weder in Bezug auf die Vollständigkeit noch in Bezug auf die Anordnung der Reihenfolge innegehalten.

Vielmehr beginnt die Einleitung sofort, ohne das weiter sachlich zu motivieren, mit der Besprechung der „ikonographischen Zeichen und Symbole" und behandelt 1) Ursprung und Begriff der Symbolik, 2) die symbolischen Zeichen und Bilder, 3) die Tierfabel und das Tierepos in der christlichen Kunst, 4) die symbolischen Zahlen und 5) den Nimbus — eine nicht gerade sehr glückliche Einteilung, wobei aber insonderheit die unter 2) und 3) getroffene Auswahl eine größere Vollständigkeit wünschen läßt, denn derjenigen Symbole, „die in der heutigen Kunstthätigkeit zwar nur selten oder gar nicht angewendet werden, die man aber immerhin kennen sollte, da sie so zahlreich auf mittelalterlichen Architekturen (noch viel mehr in Bildern) vorkommen," ist bedeutend viel mehr, als der Verfasser bespricht. Von all den in der mittelalterlichen kirchlichen Kunst einen so großen Raum einnehmenden symbolischen Darstellungen physischer und ethischer Personifikationen und mythologischer Entlehnungen, des Weltbildes, des Tierkreises, der Elemente, der Monatsbilder, der Tugenden und Laster, des Todes u. s. w. u. s. w. findet man aber weder hier noch im weiteren Verlaufe des Buches etwas.*)

Nach dem ersten Kapitel, welches die Ikonographie Gottes und der gött-

---

*) In Bezug auf die in den kirchlichen Bildwerken des Mittelalters so häufig vorkommenden Späße, Karikaturen und Satiren behauptet der Verfasser S. 43 mit großer Sicherheit: „Deshalb enthalten auch die freimütigsten Äußerungen keinen Tropfen von der ätzenden Schärfe, welche ein Sohn unserer heutigen Zeit an ihnen voraussetzen könnte; die keckften Ausfälle leugnen die höhere Anordnung, gegen die sie anzukämpfen scheinen, nicht, setzen sie vielmehr als feststehend voraus u. s. w." Hierzu werden doch einige starke Fragezeichen zu machen sein. Ich erinnere mich sehr lebendig des konfidentiellen Grinsens, mit dem mir gerade vor 25 Jahren der Gehilfe des sacristain an einem Strebepfeiler unmittelbar neben dem Hauptportale der Kathedrale zu Le Mans die boule aux rats zeigte; das ist in unmittelbarer Nachbarschaft einer Gruppe, deren Obscönität jede Beschreibung unmöglich macht, einer Darstellung der Weltkugel mit dem Kreuz darauf. Dieselbe ist aber von überall aus den Löchern mit den Köpfen oder den Schwänzen herausschauenden Ratten so durchwühlt, daß das Kreuz in bedenkliches Schwanken gekommen ist und umzufallen droht. Da hört die Harmlosigkeit gewiß auf.

lichen Personen behandelt, sollte man dann wohl nach der Disposition der Einleitung die biblischen Geschichten des Alten und Neuen Testamentes erwarten. Indessen folgt, bei einem römisch-katholischen Schriftsteller freilich nicht überraschend, als zweites sofort die „Ikonographie der allerseligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria" und als drittes die „Ikonographie der guten und bösen Geister." In Bezug auf letztere lehnt der Verfasser am Schlusse die Beantwortung doch noch recht vieler Fragen, die in Bezug auf die mittelalterlichen Teufelsdarstellungen übrig bleiben, als „nicht in unserem Zwecke liegend" ab, und doch wäre sie gerade für die ausgesprochenen Zwecke des Buches, sowohl das Verständnis der kirchlichen Kunstdenkmäler zu erschließen, als vor anstößigen Darstellungen zu warnen, recht naheliegend gewesen. Indem der Verfasser dann im vierten Kapitel zur „Ikonographie der göttlichen Geheimnisse", d. h. zu den Darstellungen der biblischen Geschichte übergeht, sollte man nun wenigstens zuerst die Besprechung der Bilder aus dem Alten Testamente erwarten. Allein diese bleibt gänzlich aus, obwohl sie doch schon zum Verständnis der Bilderfolgen der biblia pauperum u. s. w., an welche der Verfasser nicht nur Seite 3, sondern wiederholentlich erinnert, ganz unentbehrlich wäre; wo sie aber etwa in dem in Aussicht stehenden zweiten Teile des Buches, welche die Darstellungen der Heiligen behandeln soll, ihren Platz finden könnte, ist nicht einzusehen. Wie denn auch gleich hier bemerkt werden mag, daß ein doch ganz unentbehrliches Kapitel, welches die Entstehung und geschichtliche Entwickelung der großen systematischen Bildercyklen zur Ausschmückung einzelner Räume und Bauteile, wie der ganzer Kirchen, bestimmter Kultgegenstände, wie z. B. der Altarschreine und Taufbecken, der Bibelhandschriften und liturgischen Bücher, wie der Bilderbibeln und Andachtsbücher für den privaten Gebrauch darzustellen hätte, gänzlich fehlt und auch sein nachträgliches Erscheinen etwa im zweiten Teile durch nichts angedeutet ist.

Dieses vierte Kapitel behandelt dann in fünf Abschnitten 1) die Kindheit Jesu, wobei merkwürdigerweise die doch recht zahlreichen und zum Teil so anmutigen Darstellungen aus der legendarischen Ausfüllung der Zeit zwischen der Heimkehr aus Ägypten und dem Erscheinen des zwölfjährigen Jesus im Tempel („Jesusknabe" sagt auch unser Verfasser, wie es wunderlicherweise so allgemein eingeschlichener Brauch ist, als ob man sonst etwa in der deutschen Sprache von einem „Fritzknaben" oder „Karlknaben" redete) gänzlich übergangen sind; 2) das öffentliche Leben Jesu, wobei von den Parabeln des Herrn, die ja freilich in gewissem Sinne unter diese Überschrift mit eingefaßt werden können, außer dem schon in der Einleitung behandelten guten Hirten ausschließlich nur die vom reichen Mann und armen Lazarus zur Besprechung kommt, die übrigen aber sämtlich, namentlich auch die so häufig zur Darstellung kommende von den klugen und thörichten Jungfrauen, völlig übergangen werden; 3) das Leiden; 4) den Tod und 5) die Verherrlichung Jesu, in welche auch die Pfingstgeschichte mit aufgenommen ist. Nach der Einleitung sollte man dann als weitere Abschnitte die Scenen aus der Apostelgeschichte und Kirchengeschichte erwarten; diese Erwartung aber bleibt gänzlich unbefriedigt. Warum dann aber nicht als weitere Abschnitte dieses Kapitels, sondern als besondere Kapitel die Ikonographie des Todes und

der Verherrlichung Marias und die des jüngsten Gerichtes kommen, ist nicht einzusehen, vollends nicht die Logik des „Anhanges", in welchem der Verfasser wohl nur eine Anzahl von Stoffen zusammengeworfen hat, für die eine andere, systematisch begründete Stelle in seiner Besprechung zu finden er in Verlegenheit gewesen ist, nämlich 1) die Weltschöpfung, 2) die Sibyllen, 3) die apokalyptischen Gestalten, unter denen die Darstellung des himmlischen Jerusalems ganz fehlt, und 4) Judas Ischariot.

Von vornherein hat der Verfasser bereits im Vorworte als seine Absicht ausgesprochen, über die Beschreibung und Erklärung der Bilder hinaus „eine Art Kunstgeschichte" zu liefern, aber eine von den sonstigen Werken dieser Art abweichende, insofern „das Einteilungsprinzip derselben nicht von den verschiedenen Schulen und Meistern, sondern von den Thematen und Objekten, welche die christliche Kunst behandelt, hergenommen sein soll." Dem entsprechend verfolgt er bei jedem einzelnen Darstellungsgegenstande auch dessen Wandel durch die gesamte Kunstgeschichte von den Katakomben an bis auf unsere gegenwärtigen Tage. Indessen darf man hier am wenigsten Vollständigkeit und Gleichmäßigkeit erwarten. Sehr vollständig und ausführlich sind eigentlich nur die Kunst der Katakomben und der ersten christlichen Jahrhunderte und dann die italienische des Trecento und Quattrocento behandelt. Auch die des Anfanges des Cinquecento, namentlich Raffael und Lionardo erfreuen sich noch näherer Berücksichtigung, aber schon Michelangelo, Tizian und mehr noch Correggio und gar was danach kommt, werden nur gelegentlich und eigentlich als abschreckende Beispiele herbeigezogen. Von der deutschen, beziehungsweise niederländischen Kunst des Mittelalters kommen eigentlich nur die Reichenauer Wandgemälde, die Bilderhandschriften des zehnten und elften Jahrhunderts und die Bernwardssäule und wieder einige Partien vom Ausgange des Mittelalters zu regelmäßiger und etwas eingehenderer Besprechung, das übrige steht in einer für ein deutsches Buch unverhältnismäßigen Weise zurück, und über das, was später gekommen ist, eignet sich der Verfasser das Verdikt der Historisch-politischen Blätter an (S. 130): „Dürer malte in heimlicher Liebe die geistreiche Pirkheimerin als Madonna, indes ihm seine schöne, aber zanksüchtige Gattin zu antiken Geschichten Modell stand. Lukas Cranach erhob ein schönes Bäckermädchen zur Madonna, Rubens vergötterte niederländische Kuhmägde." Von der französischen Kunst des Mittelalters werden nur einige wenige Beispiele herbeigezogen, von der spanischen und englischen (mit Ausnahme des Benediktionale des Ethelwold) erfährt man gar nichts.

Von den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts macht der Verfasser eigentlich einen großen Sprung gleich in den Anfang des gegenwärtigen, wo er die Nazarener und Münchener, die Düsseldorfer der Apollinariskirche zu Remagen und die Beuroner Schule, besonders ihre Schöpfungen im Emmauskloster zu Prag, auch von den allerneusten Klein und Seitz regelmäßig herbeizieht. Auch hier aber wird von der neueren französischen Kunst nur einmal der Palmeneinzug von Hippolyte Flandrin erwähnt und sonst ihrer nur bei den vom protestantischen Standpunkte aus mit dem schonendsten Ausdrucke als geschmacklos zu bezeichnenden, vom Verfasser aber natürlich sehr empfohlenen Herz-Jesu-Bildern

gedacht, und von der belgischen, spanischen und italienischen kirchlichen Kunst unsrer Tage erfährt man überhaupt nichts. Die Kunst der griechischen Kirche wird ausschließlich nach dem Malerbuche vom Berge Athos besprochen. Wirkliche Schöpfungen der griechischen Kunst hat der Verfasser wohl nur sehr wenige persönlich kennen gelernt. Daß er von der Kunst in der evangelischen Kirche keine Notiz nimmt, ist so sehr nicht zu verwundern. Dürer und Kranach erwähnt er nur, soweit ihre Schöpfungen noch dem mittelalterlich katholischen Kreise angehören. Holbein und Rembrandt werden jeder etwa zweimal erwähnt und zwar als abschreckende Beispiele. Des letzteren Flucht nach Ägypten wird S. 233 „eine wandernde Zigeunerbande“ genannt. Mit leicht erkennbarer Spitze heißt es S. 318: „Es ist geradezu eine eigene Erscheinung der mittelalterlichen Kunst, daß wir bis zur Zeit der Reformation und besonders auch unmittelbar vor dieser selbst so vielen Darstellungen der Leidensgeschichte begegnen,“ und S. 431 wird das mit ziemlich denselben Worten von der Kreuzabnahme, dem „Leichenbegängnis“ und der Grablegung Christi wiederholt. Hieraus könnte ein Unbefangener ja wohl gerade den Schluß ziehen, daß die Reformation mit ihrer Hervorhebung des alleinigen Verdienstes des einmaligen Todesopfers Christi dem religiösen Bedürfnisse der Zeit die rechte Befriedigung gebracht habe, und wenn der Verfasser es für angezeigt gehalten hätte, sich auch in der Kunst der Kirche der Reformation ein wenig umzuschauen, würde er bald die Bemerkung gemacht haben, in welcher auffälligen, geradezu erstaunlichen Fülle da gerade das Bild des Gekreuzigten mit Vorliebe überall in Kirche und Haus zur Darstellung gekommen ist, teils als schlichtes Zeugnis der freudigen Glaubensgewißheit, den rechten einigen Grund des Heils gefunden zu haben, teils auch im bewußten Gegensatz zu der Marien- und Heiligenkunst der römischen Kirche. Indessen diese protestantisch-evangelische Kunst würdigt der Verfasser eben keiner Beachtung. So kommt es denn auch, daß er in der neueren Zeit z. B. bei der Darstellung von Gethsemane zwar den doch recht bescheidenen Geigerschen Holzschnitt aus der Legende von Alban Stolz als mustergültig hochpreist, aber von dem herrlichen, weitverbreiteten Kaselowskyschen Bilde nichts weiß und bei der Pietà wohl die Bilder von Böcklin und Löfftz mit Recht verurteilt, aber die Rietschelsche Gruppe im Mausoleum der Friedenskirche zu Potsdam mit Stillschweigen übergeht, wie denn überhaupt von der Existenz eines Rietschel und Thorwaldsen, eines Schnorr und Pfannschmidt, um nur diese wenigen zu nennen, der Leser nicht eine Silbe erfährt.

Diese eigentümliche „Zuchtwahl“ in der geschichtlichen Betrachtung erklärt sich wohl daraus, daß der eigentlichste und letzte Zweck der ganzen Arbeit für den Verfasser doch der ist, maßgebende, natürlich im Sinne der modernen römischen Kirche maßgebende Grundsätze für das kirchliche Kunstschaffen der Gegenwart zu gewinnen und festzustellen, ähnlich, wenn auch in weniger starr-formalistischer Weise, wie sie die griechische Kirche in ihrem Malerbuche besitzt. Und hier darf man sich vielfach über die gesunden Urteile des Verfassers freuen, z. B. über Volterras Kreuzabnahme S. 430, Raffaels und Caravaggios Grablegungen S. 448, Dürers Christus im Elende S. 453. Auch eine ganz unabhängige Kritik gegenüber der römisch-kirchlichen Tradition macht sich hier und da geltend,

z. B. S. 77 ff. betreffs der angeblich authentischen und doch von unfehlbaren Päpsten attestierten Christusbilder, oder S. 176 in Bezug auf das Unpassende der Begleitung Josephs auf den Bildern der Heimsuchung. Indessen auf diesem Gebiete wird am wenigsten eine Verständigung möglich sein zwischen den evangelischen Grundsätzen und den vom Verfasser vertretenen neurömischen, für welche Fiesole und die Beuroner die maßgebenden Meister sind; nicht nur wegen des alles durchsäuernden, oder wenn man will durchsüßenden Marienkultus der römischen Kirche und Kunst, sondern weil es nach evangelischen Grundsätzen eine christliche Kunst, welche Bilder als Gegenstände einer, wenn auch noch so sehr verklausulierten, Anbetung und Verehrung zu schaffen hätte, nicht geben kann — für diese aber schreibt der Verfasser. Es ist schon eine Reaktion eines freieren Bewußtseins, wenn er, Raffaels Madonnen gegen das Urteil Jungmanns und anderer, welche dieselben nicht mehr als religiöse Bilder gelten lassen wollen, in Schutz nehmend, sich S. 129 den Ausspruch Kepplers von „religiösen Genrebildern" aneignet: „Wir werden diese Bilder nicht in die Kirche hängen, keinen Altar besteigen lassen, aber noch viel weniger wird es uns einfallen, sie aus dem christlichen Familienleben verbannen oder aus der christlichen Kunstwelt ausweisen zu wollen. Im Haus und in der Familie ist ihr Platz, und für diesen Platz und diese Bestimmung sind sie auch als religiöse Bilder im ganz richtigen Geist gemalt."

Es ist hier nicht der Raum, diesen Gegensatz im einzelnen zu verfolgen oder Widerspruch und Bedenken gegen einzelne Ausführungen und Aufstellungen des Verfassers zu erheben. Alles in allem haben wir eine fleißige und verdienstliche Arbeit vor uns, aus der auch wir Evangelische vieles lernen können — freilich läßt sie uns auf nicht wenige Fragen, die zur Erklärung des Denkmälerbestandes sich aufdrängen, ohne Auskunft oder wenigstens ohne genügende Auskunft, und um für Aufträge und Ausführung von Kunstwerken für unsere Kirchen brauchbare Grundsätze daraus zu gewinnen, müßten wir ihre Ergebnisse erst aus dem „Weihrauchsduft", der S. 390 an Fiesole ausdrücklich gerühmt wird, und der einmal in der ganzen katholischen Kirche, also auch in ihrer Kunst unvermeidlich ist, in die Atmosphäre der schlichten biblischen Geschichte und Wahrheit zurückversetzen.

Die dem Buche beigegebenen zahlreichen Abbildungen sind, wie ihrer Herstellungsart nach, so auch nach ihrem Werte sehr ungleichmäßig. Von den nach Stichen und Photographien hergestellten Autotypien sind manche bei der Kleinheit des Reduktionsmaßstabes oder bei der Beschaffenheit der Originale recht unklar ausgefallen. Im ganzen aber genügen sie zur Veranschaulichung des Gesagten. Beilagen wie die der Sixtina von Raffael, der heiligen Nacht von Correggio, der Kreuzabnahme von Volterra, des Abendmahls von Lionardo hätten wohl fehlen können, da, wer sich überhaupt mit einem Buche wie das vorliegende beschäftigt, sicherlich ohnedies im Besitze von Nachbildungen dieser Werke sein wird und wahrscheinlich von besseren, als sie hier dargeboten sind.

Loburg. Ernst Wernicke.



Ein Gang durch Paris.

Von Alfred Bach.

(Schluß.)

Die Ausgrabungen in den Ländern der klassischen Kunst wie in den großen Reichen des Orients haben die Räume des Louvre mit unglaublichen, sich stets noch vermehrenden Schätzen gefüllt. Unter den römischen und griechischen Originalwerken ist namentlich zu nennen die berühmte Venus von Milo, die nicht minder berühmte Diana mit dem Zusatze von Versailles und die Statuen und Büsten römischer Kaiser, Feldherren und Kaiserinnen von frappanter Lebenswahrheit, so unter anderem namentlich die treffliche Büste Cäsars.

Aus Altpersien sind als Resultat neuester Ausgrabungen einige Säulen des gigantischen Dariustempels mit Widderköpfen als Capitellen hier aufgestellt, daneben ein Modell des ganzen Tempels und des Terrains, aus welchem er nach vielen vergeblichen Versuchen zu Tage gebracht wurde.

Von besonderem Interesse dürfte es aber dem geneigten Leser sein, zu hören, daß sich unter den Altertümern der jüdischen Zeit ein Stein vom Tempel in Jerusalem befindet, auf welchem in griechischer Schrift ein Verbot den Tempel zu betreten, unter Androhung der Todesstrafe enthalten ist.

Aus altchristlich-römischer Zeit sind Reliefdarstellungen vorhanden, welche für den Kirchenhistoriker sicher von großem Wert, aber auch nicht ohne künstlerische Bedeutung sind. Das eine stellt dar „Elias Himmelfahrt", Elias auf einem von vier Rossen gezogenen antiken Triumphwagen in die Höhe fahrend. Ein anderes Christus, die Kinder segnend, wieder andere Christus als guten Hirten mit dem Lamm über der Schulter, und endlich Christus unter den zwölf Aposteln. Alle bekunden eine eigenartige Verschmelzung antiker Kunstauffassung mit dem Geiste eines neuen Lebensideals.

Sehr interessant sind auch die Skulpturwerke der Renaissance, neben einzelnen vor und nach Michelangelo und andern Italienern besonders einige Arbeiten hervorragender Art von dem schon genannten Jean Goujon und seinem Rivalen Germain Pilon, unter diesen die bekannte Diana von Poitiers von ersterem Künstler, die Geliebte Heinrichs II als Göttin mit der Hirschkuh darstellend.

An Fülle und Kostbarkeit unerreicht ist die Sammlung mittelalterlicher und der Renaissancezeit entstammender Geräte, Prunkgefässe und Schmucksachen. Alles was an edlem Material sich bietet, ist mit einem Aufwand von Kunst und Fleiß zu Gebilden gestaltet, welche zum großen Teil zu lauter Bewunderung hinreißen, und dies alles ist in solcher Menge und Mannigfaltigkeit vorhanden, daß es dem Beschauer unmöglich wird, auch nur dem kleineren Teil davon voll gerecht zu werden. Ein Hauptstück dieser Abteilung ist ein großer wunderbar geschliffener Brillant, der berühmte „Regent", welcher sich ungefaßt neben den alten Kronen der französischen Herrscher den Blicken darbietet, von einem eigenen Wächter ständig bewacht.

Dem Gebiete des Kunstgewerbes gehören auch die Schätze an, welche das Cluny-Museum in dem schon erwähnten Hôtel de Cluny enthält; dasselbe bildet

gewissermaßen eine Ergänzung des Louvremuseums und zeichnet sich von unserem ihm in vielem analogen und an Umfang weit überlegenen germanischen Museum durch größere Seltenheit, höheren Kunstwert und größere Kostbarkeit der Mehrzahl der ausgestellten Stücke aus. Die Sammlungsgegenstände gehen zurück bis in die ersten christlichen Jahrhunderte, aus welchen Unica sich vorfinden, und alle Zweige kunstgewerblicher Arbeit sind in der Sammlung vertreten. Besonders reich ist sie an Skulpturen, speziell an Holzskulpturen feinster Arbeit, unter welchen diejenigen kirchlichen Charakters, für welche die Räume wie geschaffen erscheinen, nicht den geringsten Teil ausmachen, und als seltene Stücke sind namentlich zu nennen Emailarbeiten. Auch wertvolle Teppiche enthält die Sammlung. Eine Wand eines langen Saales — um zum Schlusse nur dies eine Beispiel zu nennen — bedeckt ein einziger dem fünfzehnten Jahrhundert entstammender wundervoll erhaltener Teppich, welcher in lebensgroßen Darstellungeu das Leben einer Edeldame schildert.

Ein Besuch der Ecole des beaux arts, welche sehr sehenswerte Stücke namentlich gerettete Teile der schönsten zerstörten Schlösser und Paläste bis ins vierzehnte Jahrhundert zurück, enthält, wird sich allein schon durch die Besichtigung der sieben Werke der Barmherzigkeit von della Robbia lohnen, halblebensgroße Gruppen von emaillierter farbiger Terracotta, beinahe unversehrt erhalten, welche an den Wänden des Vorraums des genannten Instituts angebracht sind. Sie zeigen die Kunst des alten Florentiners auf der höchsten Höhe der Vollendung.

Ein seltsames Museum heidnisch-religiöser Kunst, das weiterhin zu den Sehenswürdigkeiten von Paris zählt, verdankt seine Entstehung einem privaten Sammler, nach welchem dasselbe den Namen Musée Guimet trägt. Es ist in einem eigenen weiträumigen Gebäude untergebracht, welche eine, als buddhistische Bibliothek dienende Rotunde enthält, in welcher regelmäßig buddhistischer Gottesdienst abgehalten wird. Das Museum dient vorwiegend der Darbietung von Werken der Kunst, welche mit dem Kultus der ostasiatischen Völker in Beziehung stehen. Man müßte ein Kenner dieser Religionen sein, um das in staunenswerter Menge hier vorhandene Material entsprechend zu würdigen. Nach den Seiten, nach denen sie auch der Laie zu würdigen vermag, bietet aber schon eine sehr große Zahl der Gegenstände entschieden Bemerkenswertes. Viele zeichnen sich durch Kostbarkeit des Materials aus, mehrere noch überraschen durch die Geschicklichkeit, mit welcher der Stoff bearbeitet ist, und welche man gewöhnlich glaubt nur der Kunst der europäischen Kulturvölker zuschreiben zu sollen. Einzelne, so namentlich die dem Taoismus entstammenden Gebilde überraschen durch realistische Auffassung der menschlichen Gestalt und durch eine oft geradezu feine Symbolisierung allgemeiner Lebenserscheinungen. Zu einigem Nachdenken giebt es besonders Veranlassung, wenn wir beobachten, wie einzelne der plastischen Erscheinungen festgeprägten Typen aus dem Kreis der christlichen Kirche fast zum Verwechseln ähnlich erscheinen.

Abgesehen von der berühmten Nationalbibliothek, in welcher jeder nach Paris reisende junge Gelehrte wohl bekannt ist, wird der Geschichtsfreund in zwei Sammlungen wichtige Aufschlüsse über die Vergangenheit erhalten, welche ich

besonderer Erwähnung für wert erachte, in dem städtischen Museum Carnavalet, im gleichnamigen Palast untergebracht, und im Staatsarchiv.

Ersteres enthält überaus zahlreiche teils in der Stadt (namentlich wie schon früher erwähnt von der Römerzeit her) gefundene, teils auf ihre Geschichte bezügliche Gegenstände. Namentlich ist es die Zeit der ersten Revolution, welche nicht allein in Kleidern und Waffen, sondern auch in schriftlichen und gedruckten Kundgebungen, in Darstellung zeitgenössischer Personen und Begebenheiten uns förmlich lebendig vors Auge gestellt wird. So sehen wir z. B. die kurz vor der Hinrichtung gemalten Bilder Ludwigs XVI und der Marie Antoinette, ferner das Bild des Dauphin aus gleicher Zeit, traurige Gegenstücke zu den Prachtbildern im Schloß zu Versailles und in Trianon, welche die königliche Familie auf der Höhe des Lebens darstellen; weiter das nach der Natur gemalte Bild des toten Marat, ein Bild, welches uns den Mann sympathischer erscheinen läßt, als er im Spiegel der Geschichte erscheint, daneben in einem weiteren Bilde den großartigen Zug des Volkes, welcher die Leiche Marats begleitete. Wir finden ferner ein treues Modell der Bastille, die Zeichnung eines Augenzeugen von ihrer Erstürmung, auch ein Muster der berüchtigten Lettres de cachet, welche die Weisung enthielten, den Gefangenen N. N. in der Bastille aufzunehmen und bis auf weitere Ordre dort zu verwahren.

Das Staatsarchiv, gleichfalls in einem alten Palast, von dessen Wänden die üppige Welt galanter Göttinnen und Nymphen, von Bouchers Hand im vorigen Jahrhundert gemalt, in unsre natürlichere und sittlich strengere Zeit sich gerettet hat, enthält unschätzbare Manuskripte und Miniaturen, erstere vom 6. Jahrhundert bis in den Beginn des unsrigen, so unter anderen die letzten Briefe des Königs Ludwigs XVI und der Königin, desgleichen den letzten Brief der Charlotte Corday, in dem sie nicht das Schafott, sondern das Verbrechen für entehrend erklärt, mit festen klaren Zügen geschrieben, Briefe aller Berühmtheiten Frankreichs, weiter eines der interessantesten Stücke: das Original des Widerrufs des Edikts von Nantes.

Von dem vielen, was an sehenswerten Sammlungen noch zu erwähnen wäre, unter welche namentlich die Sammlung des Trocadero gehört, in der sich Abgüsse der schönsten Bildhauerarbeiten befinden, die Frankreich besitzt, muß ich mir versagen, weitere Proben zu geben. Ich möchte aber die geneigten Leser bitten, mich, nachdem wir so lange mit der Stadt der Lebendigen uns befaßt haben, noch zu einem kurzen Gange zur berühmten Totenstadt, dem Kirchhof Père Lachaise zu begleiten, wahrhaftig einer Stadt mit breiten Straßen, welche die Namen berühmter Männer tragen und mit zahlreichen Quer- und Seitengassen, alle besetzt mit Monumenten von Toten, welche meist durch Geist, Rang oder Reichtum sich auszeichneten, einer Stadt mit Anlagen, Kapellen und Brunnen und in ihren Steinmassen unterbrochen von den Wipfeln uralter Bäume, welche zwischen den Spitzen der Monumente sich vordrängen. Vom bescheidenen Stein bis zum tempelartigen Bau und bis zur Riesensäule, vom plumpsten geschmacklosesten Machwerk bis zum Meisterwerk höchster Vollendung, in jeder Form ist hier für die Erinnerung ein sichtbares Zeichen geschaffen.

Abälards und Heloisens ruhende Bronzegestalten, von dem unglücklichen Abte

noch zu seinen Lebzeiten bestellt, unter gotischem Baldachin von eisernem Gitter umgeben, sind wohl das anziehendste Denkmal des Kirchhofs. Zu den an Größe hervorragendsten gehören die Monumente des alten Casimir Perier, welchem ein freier Platz eingeräumt ist, und des alten Thiers, ein triumphpfortenähnlicher Aufbau mit allegorischen Figuren und der Aufschrift: Patriam dilexit, veritatem colnit. Aber abseits von den beiden Wegen entdecken wir oft die berühmtesten Namen auf den schlichtesten Monumenten; so finden wir in malerisch verwildertem Gebüsch die altersgrauen Steinsarkophage zweier der liebenswürdigsten Charaktere des alten Frankreich, Lafontaines und Molières unmittelbar neben einander, auf ersterem sitzt der Fuchs der Fabel, letzteren ziert ein Blumenkorb, beide ein Stück Poesie in diesem verborgenen Winkel.

Von der Höhe des Kirchhofs, welcher sich einen Hügel hinabzieht, überblickt man ein gutes Stück der von leichtem Nebel umflossenen Stadt. An dieser Stätte, wo das Pathos der in Stein und Erz verewigten Totenklage nur allzulaut zu uns redet, wird nur um so lebendiger der Gedanke an den Unwert der Einzelexistenz.

Das Leben der Geschichte schreitet über alle Gräber hinweg, und von diesem Leben der Geschichte zeugt beredt die zu unseren Füßen liegende Stadt, zu der jetzt unser Blick sich sinnend hinabsenkt. Aus allen Geistesbewegungen und Stürmen, deren Urheber so viele der hier oben für immer Ruhenden gewesen sind, ging sie, obwohl gewandelt, immer wieder in alter Größe hervor, ihren Wappenspruch bewahrheitend: Fluctuat nec mergitur.

Vom Büchertisch.

Allgemeine Kunstgeschichte, in Verbindung mit andern herausgegeben von H. Knackfuß. I. Band: Altertum und Mittelalter von Max Gg. Zimmermann Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing. 2. und 3. Abteilung.

Die vorliegende Fortsetzung dieses vorzüglich vorbereiteten Werkes bringt den Schluß der Kunstgeschichte des Altertums; auf 330 Seiten wird eine gedrängte, die neuesten Resultate der Wissenschaft berücksichtigende und was mehr ist durch vortrefflich gewählte und ausgeführte Abbildungen veranschaulichende Übersicht gegeben, die von der herkömmlichen Schablone angenehm abweicht durch frische unmittelbar empfundene Schilderung und besonders durch vortreffliche Exkurse, die ohne Steifheit dem Texte eingegliedert eine sehr konkrete Anschauung des Altertums und seiner Kunst vermitteln. — Der Leser wird sodann noch in die altchristliche Kunst eingeführt, welche der Verfasser bei voller Erkenntnis ihres antiken Charakters den Hauptabschnitt „Mittelalter“ eröffnen läßt — wie uns scheint in vollkommen richtiger Würdigung des großen geschichtlichen Zusammenhangs, auf den es bei einer „Allgemeinen Kunstgeschichte“ vor allem ankommt. Sodann wird sofort in sehr glücklicher Gliederung des Stoffes die byzantinische Kunst behandelt, wobei die vortrefflichen Abbildungen nach Originalphotographien von Miniaturen erkennen lassen, daß der Verfasser gesonnen und im stande ist, die großen Fortschritte, welche die Kunstwissenschaft gerade auf diesem Gebiete ge-

macht hat, in derselben anschaulichen Weise vorzuführen wie beim klassischen Altertum.

Klassischer Bilderschatz. Herausgegeben von F. v. Reber und Ad. Bayersdorfer. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Friedr. Bruckmann. 1896. Juli—September.

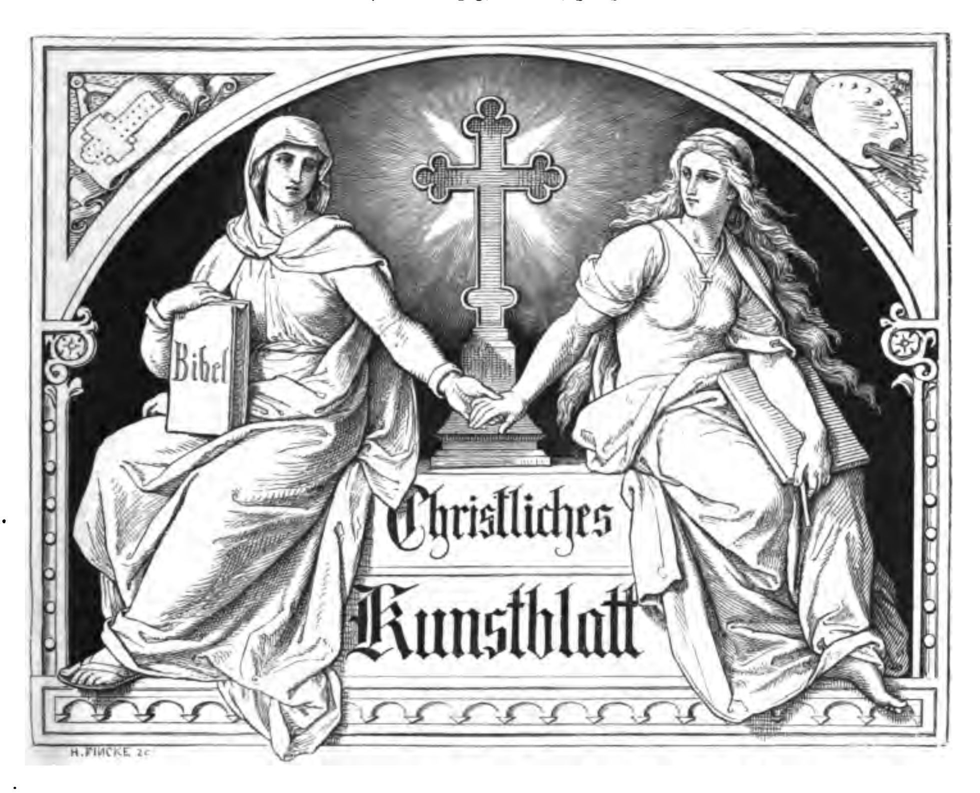
Diese Lieferungen, in der feinen tonigen Wiedergabe der Gemälde vortrefflich, bringen aus dem religiösen Gebiet Giottos berühmte Auferstehung Christi aus der Arena zu Padua, denselben Gegenstand zu interessanter Vergleichung von T. Gaddi, Orcagnas großartiges Altarbild aus S. Maria Novella, an dem auch die kleinen Predellabilder deutlich erscheinen, Fiesoles Verklärung Christi aus S. Marco, vier Blätter nach Giov. Bellini, darunter besonders schön die Maria mit dem Kinde von 1487, Luca Signorellis Kreuzigung aus Borgo S. Sepolcro mit dem packenden Gegensatz zwischen der Ruhe des Gekreuzigten und der Bewegung der übrigen Gestalten, von Paolo Morando eine Beweinung Christi und von Paolo Veronese den berühmten Marienaltar aus der Akademie in Venedig. Vortrefflich vertreten sind außerdem (durch Bildnisse) Roger van der Weyden, Holbein, Rubens, Van Dyck, Frans Hals, Rembrandt, weiter Lucas Kranach, H. Baldung Grien, Hobbema, Potter, Metsu u. s. w.

Beschreibung des Oberamts Cannstatt. Herausgegeben von dem K. statistischen Landesamt. Stuttgart. Kommissionsverlag von W. Kohlhammer. 1895.

Das K. württembergische statistische Landesamt ist rüstig an der Arbeit, die altbekannten „Oberamtsbeschreibungen" in umfassender Neubearbeitung ausgehen zu lassen. In bewährter Anordnung werden die natürlichen Verhältnisse, die Bevölkerung, Erwerbs- und Wirtschaftsverhältnisse, öffentlichen Verhältnisse und die Geschichte des Bezirks im ersten Teil behandelt, dem im zweiten die einzelnen Ortsbeschreibungen folgen. Beigegeben sind statistische Tabellen, Karten und Abbildungen. Wir freuen uns, daß der „kunstgeschichtliche Überblick" sowie die Beschreibung der kirchlichen Kunstdenkmale der einzelnen Orte in Oberstudienrat Dr. Hartmann einen ebenso sachverständigen als peinlich sorgfältigen Bearbeiter gefunden hat. Es ist wahrhaft erstaunlich, welche Fülle des best gesichteten Materials hier auf engem Raume dem Leser dargeboten wird. Nachdem die „Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg" den Bezirk bereits geschildert haben, war es dem Verfasser vergönnt, auch sachlich eine kleine Nachlese zu halten, vergleiche z. B. die gotische Statue des Petrus in der Obertürkheimer Kirche mit dem noch immer rätselhaften Attribut eines blätterreichen Baumastes über der Schulter. Wir hoffen von dieser eingehenden und verständnisvollen Verzeichnung des kunstgeschichtlichen Besitzes eine Hebung der Wertschätzung und vor allem der pietätvollen Bewahrung desselben.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. Oktober 1896. Achtunddreißigster Jahrgang. Nr. 10.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Carl Gottfried Pfannschmidt.

Die Leser des Christl. Kunstblattes werden sich mit uns freuen, daß der Sohn des teuren früheren Mitherausgebers desselben, M. Pfannschmidt, sich entschlossen hat, das Leben des heimgegangenen Vaters für weitere Kreise zu schildern.*) Zu einem Teile auf Selbstaufzeichnungen C. G. Pfannschmidts beruhend und viele Briefe von ihm wiedergebend, im übrigen aus der Fülle der Familienüberlieferung geschöpft, ist diese Lebensbeschreibung ein Buch geworden, das sich würdig den Lebenserinnerungen Ludwig Richters, dem Lebensbild Julius Thäters und den „Briefen" Schnorrs von Carolsfeld anreiht. Klar und lebendig

*) D. Carl Gottfried Pfannschmidt. Ein deutsches Künstlerleben. Dargestellt von Martin Pfannschmidt, Pastor in Terpt bei Lüben N.-L. Mit zwölf Blättern Pfannschmidtscher Schöpfungen und mehreren Holzschnitten. Stuttgart, 1896. Verlag von J. F. Steinkopf. Preis brosch. ℳ 5. —, geb. ℳ 6. 20.

tritt der Entwicklungsgang des Künstlers uns entgegen: Das Sichlosringen aus der alten Berliner Schule, der Weg über Kaulbach zu Cornelius und zur Bibel, die italienische Studienzeit, die selbständige Künstler- und Meisterschaft. Die durchaus urkundlichen Einblicke in die deutschen und besonders Berliner Kunstzustände von 1835—87 machen das Buch für jeden wichtig, der die Entwicklung der deutschen Kunst verstehen will. Für viel weitere Kreise aber wird das Buch sich als segensreich erweisen durch die Schilderung des Werdens und Wachsens des



Christen in Pfannschmidt. Wie „in unseres Gottes Leidensschule" unter dem Einfluß der trefflichen älteren Schwester Karoline der Glaube erwacht und in Arbeit, Freud und Leid eines reich gesegneten Berufs- und Ehelebens der christliche Charakter sich entwickelt und ausreift — ist schlicht und einfach, und doch ergreifend und herzbewegend erzählt. Wie anmutig sind endlich die Bilder aus Haus und Familie, Jugend und Alter, Heimat und Fremde, die vor dem Leser in bunter Reihe sich enthüllen. Und wenn dabei manches aus dem intimsten Kreise der Familie mitgeteilt wird, so ist zu hoffen, daß dies mit derselben Pietät aufgenommen werde, mit der es geschrieben ist. Eine Reihe wohlgelungener Abbildungen veranschaulichen Pfannschmidts Leben und Kunst. Einige davon können

wir schon heute vorführen. Man vergleiche das Jugendbildnis, das wir vorstehend geben, mit dem Bildnis des gereiften Mannes, welches das Christl. Kunstblatt 1887 S. 116 gebracht hat: welcher Werdegang! und doch wie kann man in diesem Auge schon den künftigen selbständigen Künstler, in diesem ernsten, zarten Jünglingsangesicht den werdenden christlichen Charakter ahnen. Als Meister der Komposition zeigt ihn die rührend schöne Gruppe der zweiten Abbildung, und die



dritte giebt ein Hauptwerk seines Lebens auf dem Gebiet der monumentalen Malerei wieder: die Anbetung der Könige, das Altarbild der Kapelle des Domstifts zu Berlin. — Die harte Schule der Entbehrungen, durch die sich Pfannschmidt durcharbeiten mußte, tritt uns ergreifend entgegen, wenn wir lesen: Wenn auch der Vater nach besten Kräften für den Sohn in der Fremde sorgte, so reichten die diesem vom Vaterhause zur Verfügung gestellten Mittel nicht im mindesten aus, um nur die geringsten Anforderungen für den Lebensunterhalt zu befriedigen. Pfann-

schmidt erzählte öfter, daß die Summe, welche er von 1835 an auf viele Jahre verteilt vom Elternhause zum Unterhalte und Studium erhalten, nicht an zweihundert Thaler heranreichte. Diese Notlage aber hat den Jüngling nicht verbittert oder ihn gehemmt, sondern ihn getrieben, alle Kräfte aufzubieten, um das Ziel zu erreichen. „Wenn die Sonne ihren Lauf begann, bezeugt er, so ging auch ich an meine Arbeit, und wenn sie glühend sich neigte, legte ich den Stift nieder und sah ihr nach, indem ich mein schlichtes Abendbrot verzehrte,



welches oft nur in einem Stück Brot und Wasser bestand. Wenn Wurst von Haus kam, so war dies ein festlicher Hochgenuß. Das Brot wurde, ehe ich es anschnitt, mit einer Reihe von Kerben versehen, daß ich genau wüßte, wieviel ich für die Früh- und Abendmahlzeit zu brauchen hätte. — Anfangs hatte ich in der Frankeschen Familie Mittagessen und am Morgen den Kaffee mit einer Schrippe, wofür ich mit Wohnung sechs Thaler bezahlte. Da ich fürchtete, daß dies meinen Eltern zu viel sei, strich ich den Kaffee und zahlte nur fünf Thaler. Um die Zeit nicht zu verschlafen, band ich wohl meinen Arm mit dem Hosen-

träger an das Bein des Tisches, der vor meinem Bette stand, fest, um am Morgen, wenn der Körper sich wenden wollte, aufzuwachen. Spaziergänge wurden selten gemacht. Das Ziel war ja ein weites und nur die ersten Schritte waren gegangen." Was er seiner Schwester verdankt, spricht er selbst in einem Briefe aus: „Eine sehr wohlthätige Wirkung haben Deine lieben Briefe auf mich gemacht; denn ein neues, ein besseres Sein haben sie in mir hervorgerufen, das innere geistige Sein in Gott und Christus. Mir war immer, als fehle mir etwas, als fehle mir das Beste; doch ich konnte es nicht ergründen, bis Du, liebe Schwester, mich aus meinen Träumereien rissest, mir die Augen aufthatest und ein Licht anzündetest, was ich mich bestrebe, zur helllodernden Flamme auszubilden. Herzlicher Dank sei Dir dafür!" Hochinteressant ist, wie in Italien Wesen und Aufgabe der evangelischen Kunst im Gegensatz zu den alten Meistern in Pfannschmidt aufgeht; er schreibt in Bologna: „Wenn auch bei den Alten das religiöse Gefühl das Vorherrschende ist, was einen unwiderstehlich anzieht, — aber daß es einen umackern sollte, wie das Heilige soll und muß, und nicht bloß in eine bessere sinnliche oder auch Idealwelt, sondern den Menschen selbst in einen besseren Zustand seiner Sinnlichkeit versetzen — dieses geht den Bildern der Alten mehr oder weniger ab. Man fühlt ihre Andacht, ihre Innigkeit der Empfindung, und dabei bleibt es. Es ist gewiß jetzt mehr die Aufgabe, dahin zu arbeiten, daß es mehr auf das religiöse Leben der Menschen wirkt und dadurch auch ihnen unentbehrlicher wird. Jedoch wie das noch alles werden muß, mag der liebe Gott wissen, der so manche Rätsel gelöst, und bei dem ja alles klar und offen liegt, und dessen Sache ja doch siegen muß."

Beiträge zur Geschichte der deutschen Bauhütte.

Von A. Klemm, Dekan in Backnang.

II. Die Stellung Herzog Christofs von Württemberg zur Hütte und zum Brüderbuch.

Als Quellen für das hier und in einigen weiteren Artikeln Mitgeteilte seien die Aktenstücke aus den folgendermaßen signierten Faszikeln des K. Württ. Staats-Archivs zu Stuttgart angeführt:

1) Dekrete H. Christofs, betr. den Bau des Schlosses zu Stuttgart, sowie einiger anderer Gebäude 1553—67. Aus H. Christofs Cabinetsakten. 31 Stücke. („Hoffachen").
2) Schmachhandel, so Aberlin Tretsch, Bawmaister, und Cosmann von Metz, Thiergärtner, miteinander gehabt, u. gütlicher Vergleich, 1557—58. 23 Stücke. („Hoffachen").
3) Schriften, betr. die unter den Steinmetzen und Maurern vorgenommene Selbstbestrafung und dadurch geschehenen Eingriff in die fürstliche Obrigkeit, 1560—89. 39 Stücke.
4) Bauordnung 1567 samt Akten 1561—64. 34 Stücke.
5) Schriften, betr. der Steinmetzen in ganz Deutschland neu ausgebrachte Privilegien und Ordnung, 1564—66. 17 Stücke.

6) Bericht Dr. Georg Gadner's, betr. die neue Maurer- und Steinmetzordnung u. a. v. 2. Aug. 1556, nebst Erlaß an denselben in diesem Betreff vom 6. Aug. [3—6 unter „Landwirtschaft, Gewerbe und Handel"].

Dazu möge verglichen werden meine ebenfalls besonders auf diesen Quellen ruhende Studie: Aberlin Tretsch, Herzog Christofs von Württemberg Baumeister, in: Janitschek, Repertorium für Kunstwiss. (Stuttgart, W. Spemann) 1886, Heft I, S. 28—58.

Abgesehen von allgemeineren Baufragen, welche wir besser im folgenden Artikel unter dem Titel: Von den geschenkten Handwerken behandeln werden, wurde Herzog Christof von Württemberg und seine Regierung zu bestimmter Stellungnahme gegenüber der Hütte und deren Ordnungen in zwei speziellen Fällen veranlaßt: durch eine Verrufserklärung 1560 und durch die Übergabe des Brüderbuchs von 1563, welche Verhandlungen bis 1566 nach sich zog.

Der erste Fall knüpft sich vornehmlich an den Namen des Bastian (Käffer, Khäffer) Keuffer von Biberach, der 1560 schon etwa 3 Jahre, davon 1 1/2 Jahre als Ballier am Schloßbau in Stuttgart als Steinmetz arbeitete und in diesem Jahr mit dem den Schloßbau unter der Oberleitung des fürstlichen Baumeisters Aberlin Tretsch ausführenden Steinmetzwerkmeister Blasius (Blesy) Berwart in Konflikt kam, 1563 dann an seine Stelle trat, jedenfalls 1566 noch da war, vermutlich aber auch in dem „Bastian Keufler, Stainmetz und der Stadt Stuttgart Bauschauer," der 1571 genannt wird, und dem Bastian Käuffler, der 1574 ein Haus, eine Staingrube im Sonnenberg und andres in Stuttgart besitzt, wieder zu erkennen sein möchte. Schon im Frühling des Jahres 1560 hatte sich ein Vorspiel dazu abgespielt. Ein Erlaß des Herzogs vom 23. März beauftragte den Vogt Friedrich Wolgemuth zu Stuttgart, er solle untersuchen, ob es wahr sei, daß die beiden Handwerke Steinmetzen und Maurer unter ihnen selbst hohe Strafen ausrichten; es sei z. B. voriges Jahr ein Maurerknecht Dieterich Thonhainer in Stuttgart um 6 Gulden gestraft worden, der habe dann einen andern Maurer in Neuenstadt, Christman Ronier, den er im Verdacht hatte, daß er damals mit im Gericht saß, in den letzten Tagen erstochen. Einen Maurer zu Stuttgart, den (Hans) Berger, haben sie auf einmal um 16 Gulden und nachher noch öfters gestraft. Dann haben sie neulich eine Versammlung unter sich gehalten und für sich Satzungen aufgerichtet. Durch beides haben sie in des Herzogs Amt und Obrigkeit gegriffen. Der Vogt solle untersuchen, aus was Ursache gestraft worden sei, dann wohin die Strafgelder geflossen seien, und über die Versammlung berichten. Ein weiterer Erlaß vom 29. März hatte auf den uns nicht erhaltenen Bericht hin Einschicken der Ordnung, welche sie neulich gemacht, und der alten Ordnung, davon sie Meldung thun — es kann damit nur die Straßburger Hüttenordnung und deren Einführung gemeint sein — verlangt. Das schwer lesbare Konzept der Herrn Oberräte unterthänigen Bedenkens vom 13. April 1560 „wegen der Handwerker angemaßter eigenwilliger Abstrafung unter ihnen selbst vermöge einer vermeinten unter ihnen selbst der landesfürstlichen Obrigkeit eingreifflicher verglichener Ordnung und des h. römischen Reichs Abschieden zuwider sub et obreptitie erlangten privilegii" erwähnt außer den zwei obengenannten Einzelfällen:

Es haben die beiden Handwerke der Steinmetzen und Maurer in Stuttgart, obwohl sie erst kürzlich um eine Ordnung und Freiheit suppliziert, welche aus vielen Ursachen von uns und dem kleinen Ausschuß und Landschaft nicht willfahrt worden sei, neulich eine Versammlung gehalten und eine neue Ordnung für sich selbst gedacht und beratschlagt. Das sei durch Bericht des Vogts konstatiert. Es sei das zuwider des heil. Reichs anno 1548 aufgerichteter Polizei-, auch fürstlicher Landesordnung und der Reichsabschieden (— diese Augsburger Polizeiordnung von 1548 soll ebenfalls unter III. folgen —). Es wäre viel besser diese Ordnungen und Freiheiten abzuthun, als daß allererst neue sollen aufgerichtet und gegeben werden. Den Steinmetzen und Maurern zumal könne nicht zugelassen werden, daß sie ihnen selber in Schelthändeln und andrem hohe Strafen, als 3—10 Gulden, auflegen und einen zu einem Schelmen machen. Sie raten dem Herzog, er soll die zwei Handwerker alle berufen und ihnen das alles klar und bei Strafe verbieten. Auch sollen ihre Strafen, die so hoch seien, wie sie keine Kommune im Land in ihren Sachen habe, kassiert werden. Sie sollen künftig höchstens 5 Schilling oder 1 Flasche Wein oder aufs höchste 7—20 Kreuzer (20—60 Pfennig nach unsrem jetzigen Geld) strafen dürfen und das allein in Sachen ihr Handwerk anlangend. Der Bescheid des Herzogs dürfte, nach dem, was unten bezüglich des Nachspiels zu erwähnen ist, im wesentlichen nach diesem Bedenken ausgefallen sein. Es war damit auch im voraus klar, was in dem Fall der Verrufserklärung über Keuffer, der im Juli des gleichen Jahres jetzt vor den Herzog kam, der Ausgang sein mußte.

Bastian Keuffer, Steinmetz und Bürger zu Stuttgart, wandte sich in einem datumlosen Schreiben, das sein Siegel, im Schild einen Hammer, der auf einem Dreiberg steht, aufweist, klagend und Schutz begehrend an den Herzog. Er habe 4 Jahre lang an den fürstlichen Gebäuden geschafft, die halbe Zeit als Parlier. Nun habe er einem Gesellen vielleicht ein Stück Stein fürgelegt und abgerissen, daran der einen Tag lang gearbeitet habe. Auf dessen Begehr sei er vor das Handwerk gefordert worden, weil er habe für seine Arbeit bezahlt sein wollen. Das Handwerk habe dem Gesellen einen Taglohn zugesprochen, und er sei ehrbietig gewesen, das zu bezahlen, Meister Blesy aber, den er angesprochen, um das Geld von ihm zu entlehnen, habe es ihm verweigert. Nun habe er einen ganzen Tag zu Haus gewartet, ob der Geselle das Geld hole; der sei aber nicht mehr gekommen, sondern habe ihn vor dem Handwerk gescholten und sei dann hinweggezogen. Er habe am andern Morgen gefragt, ob er jemand aufgestellt es zu erhalten, aber zur Antwort bekommen, der Geselle verlange es nachgeschickt. Er habe nun sich erboten, das Geld bei dem Handwerk zu hinterlegen. Trotz all dem, klagt er, haben Sie nun über mich angeschlagen und mich um ein Ort (= ein Vierteil) eines Gulden gestraft. Er habe jetzt gebeten, die Strafe zu erlassen, er wolle das Geld nachschicken. Darauf habe Meister Blesy samt andern angefangen zu sagen, er solle sich von ihnen aus der Hütte „backhen" und bleiben, wie der Geselle ihn gescholten, so lang bis er den Ort Strafe erlegt habe. Kürzlich nun sei des Steinmetzen Weib auf den Wochenmarkt kommen. Der habe er das Geld angeboten, für den Taglohn 3 Batzen

(= 12 Kreuzer); sie aber habe 5 verlangt, was der Mann doch nicht verdient habe. Darauf habe er sich an den Untervogt gewendet, der ihn angewiesen, 3 Batzen bei dem Gericht zu hinterlegen. Er bittet schließlich den Herzog um sein Einschreiten, damit er wieder zu seiner Arbeit komme und dieselbe friedlich bei den andern könne hinfort versehen. Zunächst hatte sich Meister Berwart samt dem ganzen Handwerk der Steinmetzen über die Sache zu äußern und führte da in der am 15. Juli vorgelegten Antwort folgendes aus: Keuffer habe nicht 4, sondern nur 3 Jahre bei ihm geschafft, (— erst 1557 ging es recht an den Neubau beim Schloß —), aber wohl die Hälfte davon als Parlier. Der Stein sei durch seine Fahrlässigkeit und seinen Unfleiß verderbt worden, wie schon ein andermal. Das Handwerk habe nur erkannt, er müsse den Stein bezahlen, nicht gesagt, wie viel. Er, Blasius, habe damals auch kein Geld gehabt, und so habe Keuffer zu dem Steinmetzen gesagt: So mußt du mir heute auch leihen. Die Schmachworte anlangend habe der Steinmetz den ihn am andern Morgen begleitenden Gesellen gesagt, er sei noch nicht bezahlt und wolle den Keuffer nicht für einen Steinmetzen halten so lang, bis er ihn bezahle und zufrieden stelle. Am andern Morgen habe das Handwerk in der Hütte das dem Keuffer vorgehalten und gemahnt zu bezahlen, er könne es alle Tage nach Eßlingen dem Weib des Steinmetzen, der selbst nicht mehr dort war, schicken. Er habe es aber nicht wollen und auch nicht eine Zeit bezeichnet, in welcher er das Geld geben wolle. Es sei nun wahr, daß er um 7 Schilling gestraft worden. Denn ihres Handwerks Freiheiten und Artikel vermögen, daß, wenn über 2 Parteien verhandelt werden solle, müsse jede 1 Ort hinterlegen, und wer seines Handels unrecht gewinne, der habe sein Ort verloren. Da Keuffer nun zweimal verloren, habe er $1/2$ Gulden müssen zahlen. Als ihm das Handwerk sein Ort nicht nachlassen wollte, sei er ausgewischt, habe seinen Rock genommen und trotzig gesagt: „Wohlan ich will Jme Recht thun, ich will des Vogts Rat haben". Darauf habe Blasi gesagt: „Laufest du mir so aus der Hütte, so sollst du mir an meine Arbeit nit mehr kommen." Der Bescheid des Herzogs bestand in einem kurzen Befehl vom gleichen Tage an den Vogt: Keuffer habe suppliziert, weil ihm ein Steinmetz um Sachen gescholten und er darauf von den andern „geäussert" werde; der Vogt soll ihm und dem Handwerk anzeigen, er sei restituiert. Meister Berwart wollte sich damit gar nicht zufrieden geben. Er machte am 21. Juli nochmals eine Eingabe: der Supplikant (Keuffer) habe früher auch der Handlungen selbst viel angerichtet (d. h. andere Gesellen strafen helfen), er habe trotzdem den Handel nicht annehmen und strafen wollen, weil er vom Baumeister (Tretsch) gehört, daß kaiserliche Majestät mit andern Kurfürsten und Fürsten die geschenkten Handwerk aufgehoben haben; so habe er beide Parteien vor den Vogt gezogen und zwei unparteiische Steinmetzen mit samt „meister staches nödelle dem affecatten" (Stachäus Nädelin (?) dem Advokaten) und ihnen Befehl geben, „wenn der Vogt uns die Handlung übergeben wolle, wollen wir sie mit einander vertragen." Als es aber vor den Vogt gekommen sei, sei der Supplikant (Keuffer) um 6 Pfund Heller gestraft worden, und das habe nun viel Zänk in den beiden Handwerken der Steinmetzen und Maurer gemacht, da er ganz zänkisch sei. Er habe Urlaub und

könne arbeiten wo er wolle, aber an seiner Arbeit könne er ihn nicht mehr brauchen, sonst werden ihm die andern Steinmetzen einer nach dem andern hinwegziehen. „Sunsten," schließt Blasius, „gund ich ihm als (alles) gutts!" Ein Aktenstück über den endlichen Ausgang ist nicht erhalten. Es ist aber, da wir Keuffer nachher 1563 als den Nachfolger Berwarts, worauf er als Parlier die Anwartschaft gehabt hatte, und als Abgesandten der Hütte zum Steinmetzentag treffen, kein Zweifel: der Herzog hat seinen Willen durchgesetzt. Es mag so gegangen sein: das Steinmetzen- und Maurerhandwerk war sich, wie wir aus der letzten die Sache vorsichtig bemäntelnden und beschönigenden Verantwortung Berwarts herauslesen, wohl bewußt, etwas nicht ganz Gehöriges gethan zu haben, als sie, wahrscheinlich bald nach 1557, da der Schloßbau viel Steinmetzen und Maurer nach Stuttgart gezogen hatte, die Stuttgarter Unterhütte, die 1515 und wohl bis zum Abschluß des Turmbaus an der Stiftskirche 1531 unter den Meistern Marx und Bernhard bestanden hatte, aber ohne Zweifel mit der Einführung der Reformation 1534 aufgelöst worden war, ohne weitere Anfrage erneuerten und zuerst unter der Firma, der Herzog möchte ihnen eine Ordnung und Freiheit geben, die Straßburger Ordnung einzuschmuggeln versuchten, dann, als das nicht ging, dieselbe einfach für sich einführten. Sie konnten daher der herzoglichen Anordnung sich nicht widersetzen. Keuffer aber mußte seinerseits gemerkt haben, wie sein formelles Rechtbehalten dem moralischen Gewicht des zusammenhaltenden Handwerks gegenüber ihm nicht viel Frucht bringen werde, und wird daher für geraten gefunden haben, vor den Handwerksgenossen im Stillen Buße zu thun. So kam es zur juridischen und moralischen Restitution.

Ein kleines Nachspiel hatten die bisher erwähnten Verhandlungen im Jahr 1563 und 64. Der oben genannte Maurer Hans Berger nämlich hatte gegen Ende des Jahrs 1563 in einer Eingabe an den Herzog klagend vorzubringen: er sei „verweilter Jahren" (1560) von den Meistern des Maurerhandwerks ungerecht um 17 Gulden 5½ Batzen gestraft worden und habe das denselben bezahlt. Auf herzoglichen Befehl haben sie ihm das Geld wieder sollen zustellen. Er habe es aber bis jetzt nicht können bekommen, sondern immer wieder die Antwort erhalten, wenn sie vom Herzog die Ordnung des Maurerhandwerks bekommen, dann solle er sein Geld wieder bekommen. Der Vogt Wohlgemut, wiederum 21. Dezember 1563 mit der Untersuchung beauftragt, berichtet am 24. Dezember: er wisse nichts davon, daß ihm einmal wäre befohlen worden, mit den Maurern und Steinmetzen zu verhandeln, daß Berger sein Geld erhalte. Der habe seit drei Jahren nicht mehr geklagt, erst jetzt, da Meister Blesi hinweggezogen, der am meisten Ursacher und Schuldner an des Bittstellers Handlungen sei; auch die andern, die ihn seinerzeit gestraft, seien meist fort. Auf einen neuen Befehl vom 3. Januar 1564 an Vogt, Bürgermeister und Gericht zu Stuttgart, die Sache weiter zu verhören, wird am 17. März berichtet: die Meister des Steinmetzen- und Maurerhandwerks haben angegeben, Berger sei gestraft worden, weil er an des Herzogs Gebäu seinen Taglohn nicht redlich verdient, sondern noch an einem andern Bau daneben geschafft, also zwei Taglöhn eingenommen, worüber sich der fürstliche Baumeister (Tretsch) bei dem Handwerk

beklagt habe. Auch habe er für angenommene Jungen den Bürgern den vollen Taglohn angerechnet, wie wenn es Meistergesellen gewesen wären. Ebenso habe er dem Baumeister Auberlen Treschen ein Kamin gemacht und sei davon zurück zu einem andern Bau gegangen. Das haben sie denn dem Gericht angeklagt, und dieses habe zu Recht gesprochen, daß die Meister ihn ziemlich strafen sollen. So haben sie sich zu 73 Personen als gemein Handwerk versammelt und ihn um 1 Gulden, nicht höher, gestraft. Das andere Geld habe er für ihren Zeitverlust müssen zahlen, und dann noch 1 Pfund 15 Schillinge, die ein jeder, so „nit Bürger allhie," zu Erhaltung ihrer Stuben zu erlegen schuldig sei. Das Gericht meint, der Herzog solle ihnen das Geld lassen; es seien ohnehin nur mehr 12 von den damaligen da, und die haben viel Zeit müssen versäumen und seien arm. Der Endentscheid fehlt wieder, es dürfte diesmal die Appellation Bergers an den Herzog nichts geholfen haben, weil man ihm wirkliche Handwerkssünden nachweisen konnte. Interessant aber ist, abgesehen von der Beobachtung, wie schon damals die Gerichtskosten sich auf das Sechzehnfache der Strafe belaufen konnten, die Wahrnehmung, daß die städtische Behörde, das Gericht, eine den Bestrebungen der Steinmetzen und Maurer wesentlich entgegenkommende Stellung einnimmt, während der Herzog mit seinen Räten einen Eintrag für seine Landesgerichtsbarkeit fürchtet. Von Interesse ist auch aus allem zu entnehmen, daß Meister Blasius Berwart offenbar der Wiederbegründer der Unterhütte, ihr Oberer und ihre Seele gewesen war, bis er am 26. September 1563, da der Stuttgarter Schloßbau stille stand, dem Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg in Ansbach auf dessen Ansuchen als Oberleiter an seinem Bau auf der Plassenburg (bei Culmbach), deren Arkadengänge wahrscheinlich nach dem Rat Tretschs (31. Aug. 1563) gemacht sind und sichtlich an die des alten Schlosses in Stuttgart erinnern, auf zwei Jahre überlassen wurde. Wir werden sofort, wie von Keuffer, so von ihm weiter hören. Wenn zu Königsberg in Preußen ein Blasius Berwart als am Schloßbau 1584 verwendet erscheint, ist es zwar nicht unmöglich, an ihn selbst zu denken; da aber 1574 ein Blasin Börwart mit einem Haus und einer Steingrube im Sonnenberg in Stuttgart erwähnt wird, während an eine Rückkehr des obigen Blasius dahin nach dem, was wir hören werden, kaum zu denken ist, so möchte der Königsberger vielleicht ein gleichnamiger Sohn oder Verwandter sein.

(Fortsetzung folgt.)

Berliner Kunstberichte.

II. Internationale Kunstausstellung.

Wie in den Vorjahren, so hat auch diesmal wieder im Mai die bildende Kunst ihren Einzug in das Ausstellungsgebäude gehalten. Durch geschickt angebrachte Einbauten und Änderungen im Innern desselben ist eine große Menge Wandfläche mehr gewonnen, wenn auch, was nicht verhehlt werden kann, manche Abteilungen etwas beengt und klein geworden sind. Aber auch mit der so geschaffenen riesigen Fläche kam man nicht aus, und ein großer Teil der Ausstellungs-

objekte mußte in die sogenannte Westhalle, einen abgesondert gelegenen mächtigen Eisenbau, verwiesen werden, galt es doch 3915 Nummern mit ca. 4100 Stücken Raum zur Präsentation zu verschaffen. Welche Summe von Arbeit und Können ist in diesen 3915 Nummern, von denen etwa 2000 Neuschöpfungen des letzten Jahres sind, aufgespeichert, und wie soll das der Kunstfreund alles genießen und zu seinem geistigen Eigentum machen? Dieses Riesenmaterial setzt sich zusammen aus 2678 Ölbildern und Aquarellen, 186 Nummern für Stiche, Schnitte und Zeichnungen, 437 plastischen Arbeiten, 220 Nummern Architektur und 394 Objekten der historischen Abteilung. In letzterer Abteilung sind die Kunstschöpfungen der Mitglieder der Königlichen Akademie von 1696 bis 1896 in ihren leicht erreichbaren Stücken aus öffentlichen Sammlungen und Privatbesitz zusammengestellt und ist damit ein Bild der Entwickelung der Kunst in den letzten zweihundert Jahren gegeben.

Außer Deutschland haben sich Amerika, (Paris), Belgien, Dänemark, Frankreich, Großbritannien, Holland, Italien, Norwegen, Österreich, Polen (?), Portugal, Rußland, Schweiz, Schweden und Spanien mit umfangreichen Sonderausstellungen beteiligt. Alle schickten das Beste, was sie hatten oder doch als solches erachteten, nur Frankreich war es vorbehalten, den deutschen Künstlern einen Schlag zu versetzen und auf ihr vieles Liebeswerben hin das Schwächste zu senden, was vielleicht dort gemalt wird. Entsprach schon letztes Jahr die französische Abteilung unserer Ausstellung nicht dem Bilde, das man sich berechtigter Weise von der Kunst dieses Landes macht, so ist die diesjährige Sendung, wenige Stücke ausgenommen, eine solche, daß sie einfach unwürdig genannt werden muß.

Sehen wir nun zu, was für die christliche Kunst bei dieser Ausstellung herauskommt, so ist es nur ganz bescheiden wenig, und auch das hält, ein paar Ausnahmen abgerechnet, sich qualitativ in sehr bescheidenen Grenzen; ja, man hat fast mehr Freude über eine Anzahl tüchtiger Genrebilder, die ihres ernsten Inhalts wegen mit dem christlichen Denken und Fühlen zusammen hängen, als über diejenigen Gemälde, deren Vorwürfe der Schrift direkt entlehnt sind.

Vorweg soll hier noch auf eine Erscheinung aufmerksam gemacht werden, welche je länger, je unabweisbarer sich dem Kunstfreunde aufdrängt, die nämlich, daß die Künstler, die Mariendarstellungen malen, uns dieselben rein äußerlich, genrehaft, gehaltlos geben. Kaum, daß sie durch einen Beleuchtungseffekt, durch landschaftliche Scenerie oder den Gesamtton des Bildes auf Augenblicke zu interessieren versuchen, glauben sie vielmehr schon genug gethan zu haben, wenn sie ein mehr oder weniger junges Mädchen, das sich mit einem größeren oder kleineren Buben beschäftigt, abkonterfeien und eventuell noch mit einem Heiligenschein versehen. Ein psychologisch wertvolles Marienantlitz, ja auch nur ein von innerstem Mutterglück beseeltes Frauengesicht suchen wir auf den meisten Darstellungen dieser Art vergeblich und durch das hineingebrachte posierende Element ist zugleich das leidliche Genrebild, das andernfalls resultieren würde, illusorisch geworden. Beispiele dieser Art finden sich auch diesmal genug, ohne daß hier weiter von ihnen gesprochen werden soll. Zu dem Einzelnen nun übergehend, muß an erster Stelle wieder einmal ein in den Maßen zwar kleineres, im Inhalt

aber die größten Stücke weit übertreffendes Bild von E. v. Gebhardt (Düsseldorf) genannt werden. Seine „Auferweckung des Lazarus" ist ein Kapitalstück der Kleinmalerei und Charakterdarstellung. — Wir befinden uns unweit der Pforte auf einem, im erlöschenden Abendlichte daliegenden Friedhofe. Lebensbäume, Blumen, Denksteine u. s. w. schmücken die Gräber der hier Ruhenden, wie wir das bei uns zu sehen gewöhnt sind. Vor uns befindet sich das von Marmorstein eingefaßte Grab. Die Träger sind teils zur Seite gewichen, teils unterstützen sie den zu neuem Leben erwachten Lazarus, der, neupulsierendes Leben in seinen Gliedern spürend, mit nicht zu verkennender Geste die Welt um sich her wieder zu begreifen beginnt. Christus aber hat sich der ihm zu Füßen gesunkenen Schwester des Lazarus zugewandt und berührt mit seiner Rechten deren Stirn. Unter den Leidtragenden und Zuschauern, die teils diese Gruppe umstehen, teils noch zur Pforte hereindrängen, sehen wir die ganze Skala der Empfindungen, von dem Entsetzen und lähmenden Schreck bis zur Furcht, von dem entzückten Staunen bis zum Zweifel geschildert. Den Gipfelpunkt der Darstellung aber bilden der sich zur Schwester des Erweckten hinneigende Herr, von ganz vortrefflicher Charakteristik in Bewegung und Gesichtsausdruck, und jene selbst. Ihr Haupt hat sie voll dem Herrn entgegen gewandt und ein unvergleichlich seelisches Aufleuchten aus den thränenfeuchten Augen drückt dem Meister ihre Freude über das Geschehenis aus und dankt ihm für seine Güte. Und nun ist das Ganze zu alledem noch, wie immer bei Gebhardt, ebenso delikat durchgearbeitet, wie harmonisch und vornehm in der Farbengebung — ein echtes Meisterwerk der christlichen Kunst. — Hiergegen verblassen alle übrigen Werke mehr oder weniger stark, besonders aber das Bild von Böninger (Düsseldorf), welches uns denselben Gegenstand vorstellt. Böninger verlegt die breit und farbig in lebensgroßen Figuren gemalte Scene in das Innere eines Gewölbes. Christus steht hinter dem Sarkophag und unterstützt den sich aufrichtenden Lazarus, dessen Schwestern, zwei gut kostümierte Figuren, den Vordergrund füllen. Des Malers Bemühen resultiert ein gut gestelltes, wenig empfundenes Repräsentationsstück. — Düsseldorf hat sich auf dem Gebiete der christlichen Kunst am regsten beteiligt. Außer den Genannten sind es noch die Maler L. Feldmann, E. Pfaunschmidt, H. Müttgens, W. Eckstein, W. v. Beckerath, W. Wunderwald und F. Brütt, welche hierher gehörige Arbeiten eingesandt haben. L. Feldmann, v. Gebhardt's Schüler, hat noch einmal sein vor zwei Jahren hier schon gesehenes und besprochenes Bild „Christus und die weinenden Frauen" ausgestellt und Pfannschmidt hat ein kleines Bildchen „Pieta" beigesteuert, das durch die Eigenart der Beleuchtung und Auffassung interessiert. Es zeigt uns zwei trauernde, über den in der Gruft ruhenden Herrn gebeugte Engel. — Eckstein weiß in seinem Bilde „Heilige Nacht" in anmutiger Weise Gebhardt'schen Geist mit Ude's Art zu verquicken und zu einem erfreulichen Ganzen zu gestalten. Wir sehen die auf Stroh hingesunkene Maria mit dem Kinde, wie den zu ihren Füßen aus dem Schlaf erwachenden Joseph von einer Laterne effektvoll beleuchtet. Diese Figuren, wie diejenigen der zur Thür des geräumigen Stalles herzudrängenden Dorfjugend sind voll schön empfundener Züge und malerischer Feinheiten. — Wunderwald hat eine „Flucht nach Ägypten"

zu einem lieblich erfundenen Mondscheinbild mit vielen malerischen Reizen umgestaltet. Beckerath hat eine große „Beweinung Christi" gemalt, die sich vorteilhaft durch ernste, wohlthuende Farbenstimmung und schönen Linienrhytmus auszeichnet. Wir sehen den auf ein Marmorbett hingelegten toten Leib des Herrn und zur Seite eine weibliche Gestalt sitzen, welche ihr Antlitz mit einem Zipfel des Linnen verhüllt. — Ein echtes Andachtbild in katholischem Geiste ist Nüttgens „Maria auf dem Throne." In ihm vereinigt sich Ittenbach's Lieblichkeit mit Gebhardt's Ernst und dem Aufbau der alten Florentiner. Und wenn man sich auch aus diesem Gemisch keinen eigentlichen Nüttgens zu konstruieren vermag, so erfreut das Werk doch durch den Ernst und die Liebe des Wollens, die aus allem vernehmlich zu uns sprechen. Zudem ist das Kolorit und die delikate Vortragsweise im Bunde mit dem feinen malerischen Geschmack im Aufbau ein Element, das um so höher anzuschlagen ist, als es selten angetroffen wird. — Brütt ist mit seinen beiden Bildern „Christus viktor" und „Weihnachtsmorgen" nicht glücklich. Letzteres zeigt uns eine junge Mutter der besseren Stände unserer Tage, welche durch Mantel und Heiligenschein in eine Maria gewandelt ist, wie sie an das Bettchen ihres kleinen Sprößlings tritt und diesen voll Mutterfreude betrachtet, während zwei andere jugendliche Gestalten, die durch Draperie und angeheftete Flügel als Engel figurieren, ebenfalls herzudrängen und eine naive Freude an den Tag legen. Tüchtig gemalt, läßt das Bild doch jenen intimen Reiz vermissen, der es erst neben aller Naturwahrheit und Ursprünglichkeit zum Kunstwerk stempelt. Noch weniger wird man sich mit dem ersteren Bilde befreunden können, das uns die durch einen noch wütenden Brand verarmte Bevölkerung eines Dorfes zeigt, wie sie sich teilweise dem auf einem Hügel ihr erscheinenden, unter dem Kreuz stehenden Herrn zuwendet. Dieses Verbildlichen eines oder einiger Menschen zugleich mit dem Gegenstande ihres innersten Fühlens und Denkens ist etwas so Unkünstlerisches, wie die beabsichtigte Wirkung total Abschwächendes. Unter demselben Fehler leidet auch ein größeres Bild von K. Meyer (München). Sein „Judas Ischariot" zeigt uns trefflich geschildert die in innerer Verzweiflung zusammengebrochene Gestalt eines Menschen. Wie sie da in öder Felsgegend, vor dem letzten Schritt bangend, kauert, vom breit darüber hinstreifenden Mondlicht überflutet, das bezeugt ein eben so treffendes Auffassungsvermögen wie malerisches Empfinden des Künstlers und um so bedauerlicher ist es, daß er die volle Wirkung des Bildes zerstört und abschwächt dadurch, daß er zur Rechten in einem Dornbusch das bleiche Nebelbild des Gekreuzigten in halber Figur erscheinen läßt. — G. Papperitz (München) ist mit einer großen „Kreuzabnahme" vertreten. In diesem Werk zeigt er sich wieder als der durchaus tüchtige Maler, als der er längst bekannt ist. Der Leib des Herrn, der vom Kreuz abgehoben und von den unten stehenden Angehörigen gestützt wird, ist von wohlthuender Linienführung, die Frauen und Jünger sind geschickt bewegt und gestellt, der Gesamtaufbau wohl abgewogen und wirkungsvoll. Alles ist nur etwas äußerlich, kalt, gemacht, vergeblich sucht man nach dem herzerwärmenden Etwas, das einem Kunstwerk, zumal einem christlichen nicht fehlen darf, wenn es zum Herzen gehen soll. Zu alledem fesseln den Blick in erster

Linie und dauernd zwei alte Hebräer im Vordergrunde, echte malerisch erfaßte und hingesetzte Gestalten mit weitaus am besten gemalten Köpfen. Der eine von ihnen hält eine brennende Fackel, deren Zweck man bei der auf dem Bilde fixierten Helligkeit nicht recht einsehen kann und dem Maler nur Veranlassung bot, einen immer wirksamen Effekt, den Kampf zwischen kühlem Tageslicht und künstlichem Licht, festzuhalten um damit in dem Gesicht des Andern jene feinen Farbenreize aufleuchten zu lassen, die, oft gemalt, immer wieder erfreuen. Schwer ist es auch einzusehen, warum der Andere die heilige Last mit gekrümmtem Rücken stützt und sich um nichts weiter kümmernd zum Bilde heraus sieht. So nehmen diese Figuren das ganze Interesse, weil die glücklichsten und interessantesten von allen, für sich in Anspruch und der Zweck des Bildes geht verloren. — Äußerlich rauh, abstoßend, aber bei näherem Eingehen auf die Arbeit doch vielen Genuß bereitend, ist ein kleineres Werk von Corinth (München), das denselben Stoff zum Gegenstande hat. In Halbfiguren geschildert, sehen wir den vom Kreuz abgenommenen und von den Seinen umgebenen und gestützten Leichnam des Herrn. Ernst und ehrliches Wollen, tüchtiges Können und treffliche Charakteristik sind seine Stärke, wodurch es zugleich vorteilhaft kontrastiert mit der sonst in religiösen Arbeiten beliebten Süßlichkeit. Hat man sich erst mit der uns ungewohnten, aus ihm sprechenden Realistik vertraut gemacht, sich an die Herbheit, mit der es uns abstoßen will, und welche an die Zeit Baldung Grün's und Dürer's erinnert, gewöhnt, so freut man sich über vieles Einzelne und das gesunde Ganze, und läßt sich nicht stören durch die spröde Temperatechnik und einige Mängel, die der Künstler nicht zu überwinden vermochte. — Von E. Zimmermann (München) sehen wir zwei Werke, ein kleineres, „Joseph mit dem kleinen Jesus" und ein großes „Kommet her zu mir alle ...." Ersteres ist eine kleine ansprechende Idylle, welche keine besonderen Ansprüche erhebt, letzteres hingegen fordert vermöge seiner äußeren Größe und des dargestellten Stoffes unsere Aufmerksamkeit, ohne sie zu befriedigen. Man kann sich nicht verhehlen, daß sich der Künstler die Sache etwas sehr leicht gemacht hat und die Fülle von Schwächen der Komposition, Formengebung und Charakteristik durch ganz unmotivierte trübe, schmützige Färbung und unfertige Behandlung zu verdecken suchte, aus der nur die theatralisch dastehende, nicht minder nachlässig hingewischte Gestalt des Herrn in weißem Gewande leuchtend hervortritt. — Noch soll ein kleineres Bild von Feuerstein (München) erwähnt werden, das uns in etwas süßlicher Auffassung die „Segnung der Kinder" vorführt und in einem gewissen Konflikt zwischen Atelierlicht und Freilicht stecken geblieben ist. — Unter den von Berliner Künstlern eingesandten Stücken ist an erster Stelle E. Hildebrand's „Christus am Ölberg" zu nennen. Die ausdrucksvolle Figur des knieenden Heilands ist besonders in ihrem ernsten, wohl durchdachten Antlitz gelungen und die harmonische Färbung des Ganzen würdig und wohlthuend. — B. Plockhorst hat in halber Lebensgröße einen „Segnenden Christus" geliefert, welcher gegenüber seinen sonstigen Arbeiten eine erfreuliche Charakteristik besitzt. — L. Fahrenkrog's „Höllenfahrt Christi" ist innerlich ebenso leer, als es äußerlich, räumlich groß ist. In kalter grauer Farbe vorgetragen, wirken die vielen nackten Leiber besonders bei der Glätte des Vor-

trags wie getönte Gipsfiguren, und Christus, der Mittelpunkt des Ganzen, ist völlig bedeutungslos. — Von F. Possart, welcher sich scheinbar von seiner früheren Domäne, der spanischen Landschaft, ganz losgesagt hat und mit wenig Glück das Figurenbild kultiviert, sehen wir einen „Einzug Christi in Jerusalem“, bei dem, das soll anerkannt werden, zwar der auf den Beschauer zureitende, mit dem weißwollenen Kapuzenmantel bekleidete Herr noch die gelungenste Figur ist, alles andere aber doch so leer, geistlos, panoramenartig wirkt, und von der Freude, dem Jauchzen der Teilnehmer des Zuges, von dem die Schrift so kurz und lebendig schildert, gar nichts zu sagen weiß, daß man gleichgiltig sich davon wegwendet. — Der „Englische Gruß“ ein Triptychon, Erinnerung an Gounod's Ave Maria, nennt sich eine große, leere Gefühlssimpelei ohne irgendwelche künstlerische Qualitäten von G. Dubufe (Paris). — Dagegen erfreut M. Pietschmann's (Dresden) „Adam und Eva“ durch die liebevolle und reine Naturempfindung, die sich in den beiden Rückenansichten des ersten Menschenpaares, welches verlangend zu dem im Abendschein um so verführerischer lockenden Baume hinblickt, bewundern läßt. — E. Lebiedzki (Wien) schildert in seinem Bilde „Es ist vollbracht“ den Oberteil des Kruzifixes und zwei, den verschiedenen Heiland umgebende Engel, von denen der eine heranschwebt und das Blut der Seite mit einem Tuche trocknet, während der andere (ein unwürdiger, genrehafter Zug) bekümmert auf dem Querbalken zu Häupten des Herrn sitzt. Durch diese unüberlegte Abweichung vom Hergebrachten wird das sonst tüchtige Bild leider fast verdorben. Rein äußerlich, durch stärkste Kontraste sucht J. Salgado (Lissabon) zu wirken. Er hat ein ganz dunkles Kolossalbild gesandt, in dessen rechter Ecke eine weiße Gestalt zu sehen ist, welche, die Linke auf die Brust gelegt, das scharf geschnittene Profil nach oben gewandt, in etwas starken, theatralischen Pathos den in der Wüste wandelnden „Christus“ vorstellen soll. — Zum Schluß mögen noch zwei in ihrer Art eigenartige Bilder genannt werden, welche zwar nach- und anempfundene Stücke sind, aber durch den Adel der Auffassung und den liebevollen Geist der Ausführung unsere berechtigte Bewunderung erregen. E. v. Hove (Brügge) hat mit der bei ihm bekannten Sorgsamkeit der Zeichnung und Technik ein Triptychon geschaffen, dessen Mitte Maria mit dem erwachenden Kinde einnimmt und dessen Flügel links den malenden Lukas, rechts den schreibenden Johannes in trefflichen Halbfiguren zeigen. Nach Art seiner großen Vorfahren läßt er den Beschauer durch die geöffneten Fenster in die sich weitende Landschaft mit der Stadt im Hintergrunde blicken und sich freuen über alle die vielen delikat ausgeführten Einzelheiten, die aber doch den Figuren echt künstlerisch untergeordnet sind. — Und Th. Lybaert (Gent) geht in seinem „Christus über den Tod triumphierend“ in dem Nachempfinden der van Eyck, Weyden u. s. w., noch weiter, ja erscheint äußerlich fast als einer der Alten. Wenn schon sein Christus völlig von dem Gottvater auf dem berühmten Tafelwerk seiner Vaterstadt abhängig ist, so erfreut er mit dem echten Altarbilde doch durch die Gediegenheit der Auffassung und Kraft der Charakteristik; wie sich denn alles doch im Einzelnen als ein modernem Empfinden entsprungenes Werk erweist.

R. S.

Vom Büchertisch.

Allgemeine Geschichte der bildenden Künste von Professor Alwin Schultz. (G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Sep[illegible]nto (Müller-Grote und Baumgärtel) Berlin. Lieferung 8—13. (Preis jeder Lieferung ℳ 2.)

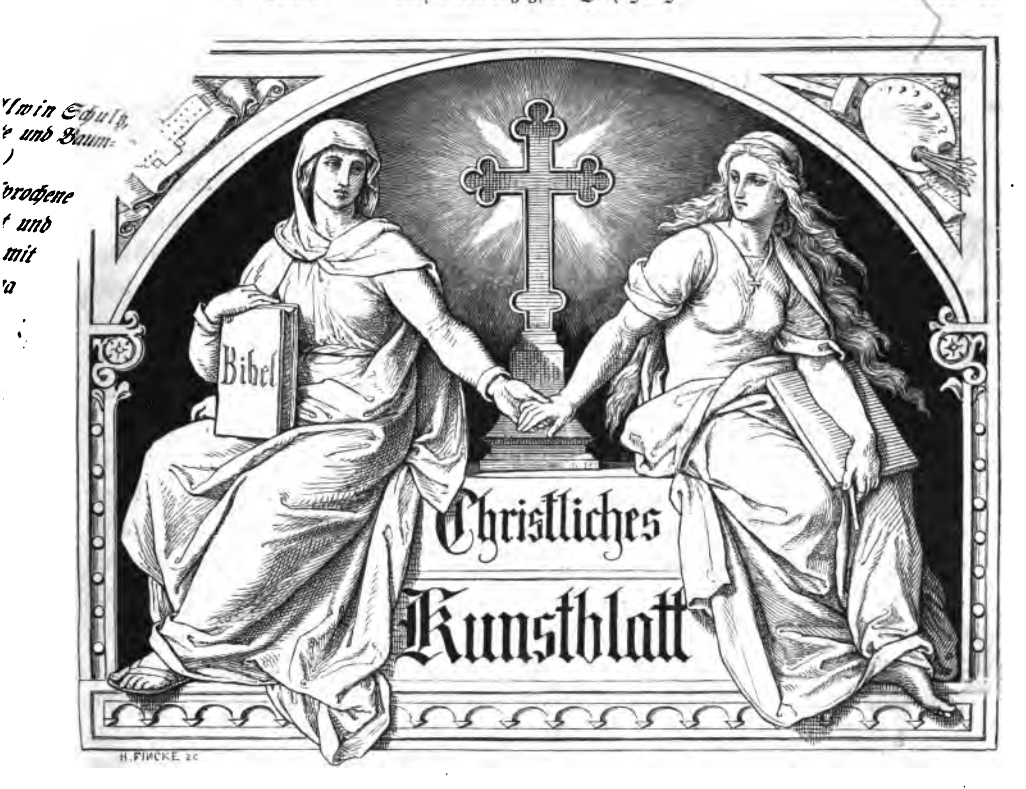
Überraschend glänzend hat sich das von uns wiederholt schon besprochene Werk in den vorliegenden Lieferungen weiter entwickelt. Der Text, leicht und angenehm lesbar, keine Einzelkenntnisse voraussetzend und doch in die Sache mit weitem Blick einführend, behandelt die italienische Malerei bis Pietro da Cortona herab, sodann die Malerei des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in Spanien mit Velasquez und Murillo, in Frankreich, wo neben den Landschaften und Historikern auch die Porträtmaler Philipp de Champaigne, Hyacinthe Rigaud, zu ihrem Rechte kommen, und in den Niederlanden: hier ist es dieser allgemeinen Kunstgeschichte zum erstenmal gelungen, ein wirklich anschauliches Bild dieser reichen Entwicklung, der vielen sich so nahe stehenden und doch so verschiedenen Meister zu geben. Hiezu helfen die in reichster Fülle beigegebenen fast ausnahmslos vortrefflichen Abbildungen, die wie bei Everdingen, Franz Hals, van Dyck auch von Stimmung und Ton des Bildes eine Vorstellung geben. Die Lieferungen elf und zwölf beginnen die orientalische Kunst und überraschen im höchsten Maß durch die Fülle fein ausgeführter, insbesondere farbiger Illustrationen aus der ägyptischen Kunstgeschichte, wie sie kein anderes ähnliches Werk aufzuweisen hat, und wie sie als Leistung des Buchdruckes überhaupt sonst noch nicht geboten wurde.

Das Museum, herausgegeben unter Mitwirkung von Wilhelm Bode, Reinhard Kekule von Stradonitz, Woldemar von Seidlitz und anderen Fachmännern. Verlag W. Spemann in Berlin und Stuttgart. Liefrg. 1—14. (Jede Liefrg. ℳ 1.)

Ein neues, eigenartiges, für Kunstbildung und Kunstverständnis hervorragend wichtiges Unternehmen haben wir unter diesem Titel unsern Lesern vorzustellen. In 20 jährlichen Heften zum Preis von 1 ℳ werden in großem Format auf starkem Karton in feiner chemigraphischer Nachbildung die Meisterwerke der Kunst dem Liebhaber zum Genusse dargeboten. Die Sammlung giebt Malerei und Plastik, alte und neue Kunst bis zur Gegenwart, und begleitet die Abbildungen mit kurzem erläuterndem Texte sowie allgemein orientierenden Artikeln. Überaus vornehm stellen sich die Hefte dar, für die Vortrefflichkeit der Auswahl bürgen die Namen der Herausgeber, auch die orientierenden Artikel sind meist wohl geeignet für bestimmte Probleme und Erscheinungen des Kunstlebens Interesse zu wecken. Das Ganze verspricht ein wahrer Schatz für jedes kunstsinnige Haus zu werden. Die Abbildungen, größtenteils von A. Schuler in Stuttgart hergestellt, gehören durch die Weichheit des Tones und die große Abstufung zwischen Licht und Schatten, die erreicht wurde, zu den besten Leistungen auf dem Gebiet der reproduktiven Kunst. Auf einzelne Blätter gedenken wir demnächst zurückzukommen.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1896. Achtunddreißigster Jahrgang. Nr. 11.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus.*)

Von Dr. Gradmann, Dettingen bei Urach.

Von dem auf zwei Bände berechneten Werk liegt der erste vor. Er behandelt die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen, die byzantinische Kunst und die Anfänge der (christlichen) Kunst bei den Völkern des Nordens und giebt im Vorwort und der Einleitung die leitenden Grundsätze an. Zum erstenmal — eine Thatsache, die eigentlich zu verwundern ist — wird der deutschen Leserwelt eine Gesamtdarstellung der Geschichte der christlichen Kunst geboten. Sie will im Unterschied von den bisherigen Kunstgeschichten vorzüglich den Inhalt der Kunstvorstellungen betonen, die Kunst nach ihrer religiösen Seite ins Auge fassen, und zwar, wie ausdrücklich angegeben wird, vom Standpunkt der kirchlichen Theo-

*) Freiburg i. Br. Herder'sche Verlagshandlung 1896.

Vom Büchertisch.

Allgemeine Geschichte der bildenden Künste von Professor Alwin Schultz, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Separat-Konto (Müller-Grote und Baumgärtel) Berlin. Lieferung 8—13. (Preis jeder Lieferung ℳ 2.)

Überraschend glänzend hat sich das von uns wiederholt schon besprochene Werk in den vorliegenden Lieferungen weiter entwickelt. Der Text, leicht und angenehm lesbar, keine Einzelkenntnisse voraussetzend und doch in die Sache mit weitem Blick einführend, behandelt die italienische Malerei bis Pietro da Cortona herab, sodann die Malerei des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in Spanien mit Velasquez und Murillo, in Frankreich, wo neben den Landschaften und Historikern auch die Porträtmaler Philipp de Champaigne, Hyacinthe Rigaud, zu ihrem Rechte kommen, und in den Niederlanden: hier ist es dieser allgemeinen Kunstgeschichte zum erstenmal gelungen, ein wirklich anschauliches Bild dieser reichen Entwicklung, der vielen sich so nahe stehenden und doch so verschiedenen Meister zu geben. Hiezu helfen die in reichster Fülle beigegebenen fast ausnahmslos vortrefflichen Abbildungen, die wie bei Everdingen, Franz Hals, van Dyck auch von Stimmung und Ton des Bildes eine Vorstellung geben. Die Lieferungen elf und zwölf beginnen die orientalische Kunst und überraschen im höchsten Maß durch die Fülle fein ausgeführter, insbesondere farbiger Illustrationen aus der ägyptischen Kunstgeschichte, wie sie kein anderes ähnliches Werk aufzuweisen hat, und wie sie als Leistung des Buchdruckes überhaupt sonst noch nicht geboten wurde.

Das Museum, herausgegeben unter Mitwirkung von Wilhelm Bode, Reinhard Kekule von Stradonitz, Woldemar von Seidlitz und anderen Fachmännern. Verlag W. Spemann in Berlin und Stuttgart. Liefrg. 1—14. (Jede Liefrg. ℳ 1.)

Ein neues, eigenartiges, für Kunstbildung und Kunstverständnis hervorragend wichtiges Unternehmen haben wir unter diesem Titel unsern Lesern vorzustellen. In 20 jährlichen Heften zum Preis von 1 ℳ werden in großem Format auf starkem Karton in feiner chemigraphischer Nachbildung die Meisterwerke der Kunst dem Liebhaber zum Genusse dargeboten. Die Sammlung giebt Malerei und Plastik, alte und neue Kunst bis zur Gegenwart, und begleitet die Abbildungen mit kurzem erläuterndem Texte sowie allgemein orientierenden Artikeln. Überaus vornehm stellen sich die Hefte dar, für die Vortrefflichkeit der Auswahl bürgen die Namen der Herausgeber, auch die orientierenden Artikel sind meist wohl geeignet für bestimmte Probleme und Erscheinungen des Kunstlebens Interesse zu wecken. Das Ganze verspricht ein wahrer Schatz für jedes kunstsinnige Haus zu werden. Die Abbildungen, größtenteils von A. Schuler in Stuttgart hergestellt, gehören durch die Weichheit des Tones und die große Abstufung zwischen Licht und Schatten, die erreicht wurde, zu den besten Leistungen auf dem Gebiet der reproduktiven Kunst. Auf einzelne Blätter gedenken wir demnächst zurückzukommen.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

1. November 1896. Achtunddreißigster Jahrgang. Nr. 11.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus.*)

Von Dr. Gradmann, Dettingen bei Urach.

Von dem auf zwei Bände berechneten Werk liegt der erste vor. Er behandelt die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen, die byzantinische Kunst und die Anfänge der (christlichen) Kunst bei den Völkern des Nordens und giebt im Vorwort und der Einleitung die leitenden Grundsätze an. Zum erstenmal — eine Thatsache, die eigentlich zu verwundern ist — wird der deutschen Leserwelt eine Gesamtdarstellung der Geschichte der christlichen Kunst geboten. Sie will im Unterschied von den bisherigen Kunstgeschichten vorzüglich den Inhalt der Kunstvorstellungen betonen, die Kunst nach ihrer religiösen Seite ins Auge fassen, und zwar, wie ausdrücklich angegeben wird, vom Standpunkt der kirchlichen Theo-

*) Freiburg i. Br. Herder'sche Verlagshandlung 1896.



logie und unter besonderer Berücksichtigung der praktischen Bedürfnisse des Klerus. Von katholischer Seite wird uns jetzt also ungefähr dasjenige geboten, was der evangelische Theologieprofessor F. Piper mit seiner „monumentalen Theologie" im Sinne hatte; nach des Verfassers eigener Bezeichnung: eine Geschichte der menschlichen Phantasie, insoweit sie durch das Christentum befruchtet sich in der bildenden Kunst bethätigt hat. Die Existenzberechtigung einer christlichen Kunst und ihre Ebenbürtigkeit mit der antiken soll historisch begründet werden, ja sogar überhaupt „das Verhältnis der christlichen Religion zur Kunst erforscht werden" — was man von einer Kunstgeschichte eigentlich nicht erwarten darf. Den bisherigen Vertretern der Kunstwissenschaft sei großenteils ein positives inneres Verhältnis zu der Sache d. h. zum Christentum abgegangen. Der Verfasser dieses Werks bezeichnet selbst dasselbe als ein Denkmal seiner religiösen Gesinnung.

Die moderne Kunstgeschichte soll nach seiner Auffassung, gleich der neuesten Litteraturgeschichte, das Kunstwerk aus dem Seelenzustand der Gesellschaft begreifen. Demgemäß wird die Künstlerbiographie in dieser Kunstgeschichte zurücktreten hinter den Fragen, welche die Gesamtanschauung bestimmen, z. B. nach Ursprung und Charakter der altchristlichen Kunst, innerem Wert des Byzantinismus und Einfluß desselben auf das Abendland, Entstehung des christlichen Bilderkreises und der frühmittelalterlichen Bilderbibel, Quellen der mittelalterlichen Ikonographie und Entwicklung der Kunstvorstellungen des Mittelalters, Entstehung der Gotik, die Wurzeln der Renaissance. Kraus erkennt in der Geschichte der Kunst einen Wechsel von Perioden und Richtungen des Strebens in das Übersinnliche und wieder solchen des Genießens, des Verharrens im Irdischen und will auch zugeben, daß dieser Unterschied einen Anhalt gewinne im Vorherrschen männischer oder frauenhafter Nationen, wie sie schon Tauler unterschieden habe. Aber er bescheidet sich mit der Erkenntnis, daß das Auf- und Niedergehen der Kunstübung von Lebensbedingungen abhänge, die bei weitem nicht alle für unsere Beobachtung durchsichtig sind. Die übliche Einteilung des kunstgeschichtlichen Verlaufs in Altertum, Mittelalter und Neuzeit wird verworfen, weil sie über die innere Entwicklung nichts besagt. Mir scheint sie doch auch innerlich begründet, was an der Architektur wie an der Ikonographie nicht schwer zu zeigen wäre. Auch die Unterscheidung der Stilperioden (altchristlichen, byzantinischen Kunst u. s. w.) treffe nicht den inneren Charakter der Richtungen und habe auch chronologische Schwierigkeiten. „Thatsächlich liegt vielmehr die Scheidung der Geister wie der älteren und neueren Kunstrichtung im Ausgang des dreizehnten und Beginn des vierzehnten Jahrhunderts." Bis dahin war die Kunst dem Betrieb nach handwerklich, dem Inhalt nach an einen objektiv gegebenen Stoff und an überlieferte Typen gebunden. Ihr Zweck war lehrhaft, ihre Mittel großenteils symbolisch-allegorisch. Sie bewahrte den Charakter der Erhabenheit und Strenge. Mit Dante und Giotto vollzieht sich dann in Poesie und Malerei die Entdeckung der Natur der Seele. Von da an will innerlich Erlebtes dargestellt werden, der Künstler gebiert das Kunstwerk aus seiner individuellen Inspiration. (Ähnliche Auffassung bei Thode, Franz von Assisi.) Das fünfzehnte Jahrhundert, die Frührenaissance entdeckt sodann die

äußere Natur und die Schönheit des menschlichen Leibes. Die Hochrenaissance ist die höchste Blüte dieser Richtung und zugleich des christlichen Kunstlebens, indem sie den Zusammenhang mit den religiösen Idealen der früheren Zeiträume bewahrt. Mit dem Zurücktreten dieser letzteren und der überwiegenden Betonung der irdischen Erscheinung beginnt der Verfall der christlichen und das Vorwalten der profanen Kunst. Es endigt mit dem Vandalismus der Revolution und der den christlichen Überlieferungen entfremdeten Kunst des Empire. Die Romantik bewirkt eine Erneuerung christlicher Kunst in der Schule der Nazarener; aber was sie darstellt, ist wohl individuell, doch nicht von dem ganzen Geschlecht durchlebt und es stirbt daher die Schule bald dahin. Diese ganze Auffassung ist gewiß richtig und das Prinzip fruchtbar. Sie wird uns bestätigt durch die Kirchengeschichte in unserer protestantischen Auffassung und insonderheit die Ansicht von der Umwälzung um 1300 auch durch die Geschichte des Kultusgeräts (bei Rohault de Fleury). Wir sehen Renaissance und Reformation miteinander sich anbahnen. Mit dem heroischen Zeitalter der Reformation ist auch die Blütezeit der christlich-humanen Kunst dahin. Der wiederhergestellte Katholizismus läßt sich die effekthaschende Kunst des Barocco gefallen. Die evangelische Frömmigkeit im Zeitalter des Pietismus spricht ihr Bestes in anderen, innerlicheren Künsten, in Poesie und Musik aus. Und heute? Eine christliche Kunst giebt es wohl noch; sie gehört nur nicht zu den tonangebenden Richtungen.

Nach der Abgrenzung seines Gegenstands giebt Kraus eine Übersicht über dessen Vorgeschichte, eine Geschichte der Wissenschaft von christlicher Kunst, worin namentlich Rumohrs Verdienst hervorgehoben wird. Mit der von ihm ausgesprochenen Erkenntnis, daß die Seele der edelste und wichtigste Gegenstand der künstlerischen Auffassung sei, war der einzige Standpunkt gewonnen, von dem aus die christliche Kunst gewürdigt werden kann. So lehrreich dieser Abschnitt ist, so erregt hier doch manches Urteil wohl das Befremden unserer Kreise z. B. Sätze wie die: Es wäre ungerecht zu leugnen, daß auch innerhalb der protestantischen Konfession Verständnis und Begeisterung für die christlich-nationale Kunst nunmehr (zur Zeit der romantischen Bewegung) Platz gegriffen habe u. s. w. „Immerhin aber lag und liegt doch der größere Anteil an diesen Bestrebungen auf Seite der katholischen Theologen." Aber wie ansprechend ist doch so manches, womit wir übereinstimmen, ausgedrückt. „Die Entwicklung der christlichen Kunst kann in ihrem geschichtlichen Verlauf mit einem großen heiligen Strom verglichen werden, der seit den Tagen Ludwigs XIV ersichtlich versiegte, dessen Lauf sich unter der Erde verlor. Das achtzehnte Jahrhundert war weder mehr fähig noch wert, aus seinen geheiligten Wassern zu trinken. Ein tiefes geheimnisvolles Dunkel barg jenem Geschlecht selbst den Ausblick auf die schönsten Landschaften, die dieser Strom in seinem königlichen Lauf durchschnitt. Nur wenigen bevorzugten Geistern — wie dem jungen Göthe — war es vergönnt, auf einen Augenblick den Zipfel des Schleiers zu heben, der die versunkene Herrlichkeit deckte." Schade nur, daß diese Sprache manchmal durch entbehrliche Fremdwörter entstellt ist!

Für die ersten Jahrhunderte, sagt der Verfasser selbst im Vorwort, konnte

die neue Darstellung sich vielfach an desselben Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer anschließen. Nach der Überzeugung des Unterzeichneten thut sie es nur zu sehr, wiewohl es gewiß wahr ist, daß alle wichtigen Fragen von neuem geprüft und vielfach ein ganz neues Resultat gewonnen worden ist. Den vorbezeichneten Eindruck unterstützen namentlich die Illustrationen des ersten Teils, die den Reiz der Neuheit, wie die Vorrede zugiebt, in der That nicht haben, aber auch für die Erläuterung des Textes zum Teil weder notwendig noch dienlich erscheinen. Wozu z. B. die Abbildung eines Pferdes von einem Grabstein nach dem alten Lupi? Wir glauben es ohnehin nicht, daß dasselbe eine religiöse Bedeutung hatte. Und so würde man auch noch auf manchen abgebrauchten Holzschnitt aus Martignys Diktionär gern verzichten. Daß der Abschnitt über „die Katakomben als Wiege der christlichen Kunst" noch einmal erheblich Neues bringe, konnte man auch von einer Autorität wie dem Verfasser nicht erwarten. Wohl aber, daß er einiges Alte, überwundene Meinungen beiseite ließ. So z. B. die Behauptung von den „Altargräbern" (S. 44: Von dem Sepolcro a mensa oder „Altargrab" sei nur ein Schritt bis zur Aufstellung eines eigenen Altars vor dem Grab eines Märtyrers. Vgl. S. 368: Der Altar des christlichen Altertums gehe zunächst von der Sargform aus).

In dem Abschnitt über die altchristliche Malerei und die Stellung der alten Kirche zur Kunst findet man mit Erstaunen einen Exkurs über die reformatorische Erbsündenlehre, Behauptungen, die wir doch nicht unwidersprochen lassen dürfen. „Lehrten die Reformatoren, daß durch die Erbsünde das Ebenbild Gottes im Menschen völlig zerstört ... worden, daß demnach keinerlei Anlage zum Guten und Göttlichen in dem gefallenen Menschen zurückgeblieben war, so erscheint es als eine durchaus selbstverständliche Konsequenz, daß die Äußerungen des Geistes nach der philosophischen und ästhetischen Seite als etwas Gott Mißfälliges, Sündhaftes oder gar Teuflisches bezeichnet wurden. In den Augen dieser Theologie konnte es weder eine Vernunftwissenschaft noch eine Kunst geben." Die Lehre der alten Kirche (eigentlich des Tridentinum) vom Urzustand des Menschen und vom Sündenfall und dessen Folgen lasse Raum für Kunst und Wissenschaft. „Das ist der eigentliche und tiefste Grund, weshalb der Katholizismus auch ein positives Verhältnis zur bildenden Kunst haben kann, was dem Protestantismus, solange er der alte symbolgläubige blieb, nicht möglich war. Erst dem modernen, durch Lessing begründeten Protestantismus sei ein Verständnis für christliche Kunst möglich. Er habe sich aber damit, ohne es zu wollen, der katholischen Auffassung genähert, ebenso wie mit der Preisgabe der „Solafideslehre" bei fast allen seinen wissenschaftlichen Vertretern! Das erste wird gerade so wenig richtig sein, als es glücklicherweise das zweite ist. Unser evangelisches Bekenntnis lehrt, daß der Mensch freien Willen habe in den Dingen, welche der Vernunft unterworfen sind, und eignet sich ausdrücklich den Satz Augustins an, daß der (natürliche) Mensch die Kunst zu verschiedenen Dingen und überhaupt alles Mögliche, was für das diesseitige Leben gut ist, lernen könne (Konfess. August. XVIII, 1, 5). Und überdies ist ja die christliche Kunst nicht etwas außerhalb des Gnadenstandes Fallendes. Wir können ganz bestimmte Äußerungen der Reformatoren

anführen, welche die Kunst anerkennen.*) Aber diese Gegenbeweise hat der Herr Verfasser freilich schon im voraus abgelehnt als glückliche „Inkonsequenzen, bei welchen der gesunde Menschenverstand über die Forderungen dieser Theologie siegte."

Im übrigen sind wir „Nichtkatholiken" mit den hier vorgetragenen Anschauungen von der Stellung der Kunst in der alten Kirche einverstanden. In dem viel erörterten Kanon der Synode von Elvira**) (i. J. 306) sehen wir allerdings, wie die meisten protestantischen Ausleger eine bilderfeindliche Absicht und können auch den Abschwächungsversuch des Verfassers nicht annehmen. Und daß der Zweck der Darstellungen in den Katakomben ein lehrhafter gewesen sei (S. 66), daß eine hierarchische Überwachung der Kunstarbeiten dort stattgefunden habe (S. 71), daß Scenen aus der Geschichte der Kirche schon gegen Mitte des dritten Jahrhunderts aufkommen (S. 65), daß die Arkandisziplin die Symbolik der Katakombenbilder mit herbeigeführt habe (S. 76), das können wir alles auch nicht glauben. Wir können also auch nicht völlig zugeben, „daß der Verfasser dieses Werks sich stets gegen Extravaganzen (der römisch-traditionellen Auffassung) zu verwahren gewußt" habe. In Hinsicht auf die Deutung der Katakombenbilder teilt auch Kraus jetzt im Grund die, namentlich von Leblant und V. Schultze begründete Auffassung, daß sie eine Beziehung zum Grab und, soweit sie aus der Bibel und der Mythologie entnommen sind, eine symbolische Bedeutung haben. Der dekorative Zweck der Bilder kommt meines Erachtens zu kurz weg. Ob sie im Morgen- oder Abendland, in Alexandrien oder Rom zuerst aufgetreten sind? Die Frage halten auch wir für unentscheidbar. In dieser Allgemeinheit darf sie gar nicht gestellt werden. Für einzelne Typen (wie das Fischsymbol für Christus) läßt sich die Herkunft vermuten. Im ganzen erscheint, wie hier nachgewiesen wird, die frühchristliche Kunst der drei ersten Jahrhunderte als einheitlich. Der Bilderschatz ist Gemeingut. Interessant ist der Hinweis auf die von Melani erkannte Wiederbelebung der etruskischen Kunst in Rom gegen das vierte Jahrhundert hin; und die Anregung zum Aufsuchen von Berührungspunkten zwischen dieser erneuerten Heidenkunst und der altchristlichen. Jene sei durch orientalische Kulte wie den der Cybele angeregt gewesen, ihre Vorstellungen rein religiöser, sozusagen theologischer Natur, ihre Sprache allegorisch, nicht bloß „sepulcral".

An dem von Renan aufgestellten Satz, die christliche Kunst sei eine Schöpfung der gnostischen Häretiker, wird doch ein Kern von Wahrheit sein, nämlich daß es christliche Kultbilder, Heiligenbildnisse dort zuerst gegeben hat. (Fortsetzung folgt.)

---

*) Calvin: Weil Bildnerei und Malerei Gaben Gottes sind, so fordere ich für beide einen reinen und rechtmäßigen Gebrauch, damit nicht, was Gott zu seiner Ehre und unserem Wohl uns zugelegt hat, befleckt werde u. s. w. Luther: Auch bin ich nicht der Meinung, daß durchs Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, ... sondern ich wollte alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienste des, der sie gegeben und geschaffen hat. (Bei Otte, Kunstarchäologie I, S. 2 f.).

**) In der Kirche sollen keine Malereien sein, damit nicht das, was verehrt und angebetet wird, an den Wänden abgebildet stehe.



Die evangelische Kirche zu Kurzel bei Metz.

Der evangelischen Gemeinde in Kurzel unweit von Metz hat Kaiser Wilhelm in den Oktobertagen des vorigen Jahres eine große Freude bereitet. Was sie mit ihrer kleinen Mitgliederzahl und ihren beschränkten Mitteln sich nicht hätte verschaffen können, das wurde ihr als ein Geschenk des Kaisers als des nunmehrigen Schloßherren von Urville zu teil: eine neue, schöne evangelische Kirche.



Gesamtansicht.

Der Kaiser und die Kaiserin, die so warmen und entscheidenden Anteil an der Erbauung evangelischer Kirchen in ihrer Hauptstadt Berlin genommen haben, sie haben auch für die kleine Gemeinde ihres an der Grenze Deutschlands gelegenen Besitzes gesorgt und sich damit ein Denkmal nicht bloß in den Herzen dieser Gemeindegenossen, sondern aller Evangelischen gestiftet.

Indem wir diese evangelische Kirche zu Kurzel unsern Lesern in Bild und Wort vorführen, dürfen wir zum voraus auf ihre Teilnahme rechnen. Dazu kommt aber, daß dieselbe auch in künstlerischer und technischer Hinsicht hochinteressant ist. Der Kaiser hat die Fertigung des Planes und die Leitung des Baues in die Hände eines der hervorragendsten Meister des Kirchenbaues in

Deutschland gelegt. Regierungs- und Baurat Dombaumeister Paul Tornow leitet seit Jahren die Wiederherstellung und den Ausbau des Doms zu Metz. Hingebendster Fleiß im Studium der alten Kunst und eigene schöpferische Künstlerschaft, die er in seltener Weise in sich vereinigt, lassen im Metzer Dom ein wahres Wunderwerk der Kunst wie neu erstehen, und dieser Meister hat es nicht verschmäht, sein Können mit voller Hingebung in den Dienst des Kirchenbaues in Kurzel zu stellen. Mit weiser Berechnung und eindringendem Verständnis ist er den Bedürfnissen wie des evangelischen Gottesdienstes überhaupt, so insbesondere denen der Gemeinde in Kurzel gerecht geworden, so daß wir nur wünschen können, es mögen sich recht viele evangelische Guts- und Schloßherren für die kirchliche Versorgung ihrer Gemeinde hier ein Vorbild nehmen. Dazu hat sich der berühmte Dombaumeister, wie es selbstverständlich ist, auch bei dieser Aufgabe als Meister des Stils erwiesen. Gewählt ist der spätgotische Stil, in welchem die Predigtkirchen am Vorabend der Reformation entstanden sind und welcher sich, ohne daß wir andere Stilarten ausschließen wollten, nach der neuerdings immer mehr sich aufs neue Bahn brechenden Anschauung für einfache evangelische Kirchen besonders gut eignet.*) Vor der Renaissance hat die Gotik,



Detail vom Portal.

*) Sehr lehrreich gegenüber der vor wenigen Jahren noch herrschenden Vorliebe für deutsche Renaissance, auch im Kirchenbau, ist die reichliche Verwendung, welche die mittelalterlichen Stile

wenn man so sagen darf, die Beweglichkeit der Konstruktion voraus, die es ermöglicht, die verschiedenen Räume, die ein evangelisches Kirchengebäude erfordert, zu einem künstlerischen Ganzen zu vereinigen; gegenüber der Hochgotik läßt sich in ihr leichter ein einheitlicher, weiter Innenraum herstellen, wie ihn die evangelische Gemeinde braucht; außerdem gestattet sie die für kleinere evangelische Kirchen wünschenswerte Schlichtheit bei kräftiger und künstlerisch-wirksamer Ausbildung der Formen. Um nur auf eines aufmerksam zu machen, so ist sie besonders geeignet für die Verbindung von Verputz und Haustein, wie sie gerade in Kurzel angewendet ist. Dies bedeutet technisch eine große Vereinfachung und doch wie flott und energisch heben sich die in Haustein ausgeführten Glieder heraus. Dazu wirkt freilich die meisterhafte Formgebung dieser Teile mit; man sehe den Portalbogen, wie scharf geschnitten setzt er sich in Licht und Schatten, wie lebendig ist die Linie, in der er sich aufwärts schwingt! Das ist eben wirklich empfundene, nicht bloß nachgeahmte Gotik. Wir geben im Folgenden einer fachmännischen Beschreibung des Baues das Wort. J. M.

Die im Auftrage und auf Kosten Seiner Majestät des Kaisers erbaute neue evangelische Kirche in Kurzel hat die Form einer Kreuzkirche mit quadratischer Vierung von 7,50 m lichter Weite und vier kurzen Kreuzarmen von 3 m lichter Breite.

In den vier Ecken des Kreuzes sind vier Ausbauten derart angeordnet, daß die neben dem mittleren Eingang gelegenen zwei seitliche Eingänge enthalten, während der eine von den gegenüberliegenden als Sakristei, der andere als kaiserliche Loge ausgebildet ist.

Letztere ist nach der Kirche zu geöffnet und hat einen besonderen Eingang mit Vorplatz, der gleichzeitig als Garderobe und Windfang dient.

Vor dem Kreuzarm der Vorderfront befindet sich der quadratische Turm, dessen Erdgeschoß in seiner vorderen Hälfte einen offenen, nur durch ein schmiedeeisernes Gitter abgeschlossenen Vorplatz enthält, von welchem aus die ebenfalls offenen Aufgangstreppen zu den Emporen angeordnet sind, während die hintere Hälfte als Windfang verwendet ist.

Das mittlere Geschoß dient zur Aufnahme des Orgelgehäuses und im oberen Stocke ist das aus drei Glocken bestehende Geläute (Gußstahlglocken, Zweiklanggeläute f-gis, Durchmesser 1.225 und 1.045) untergebracht.

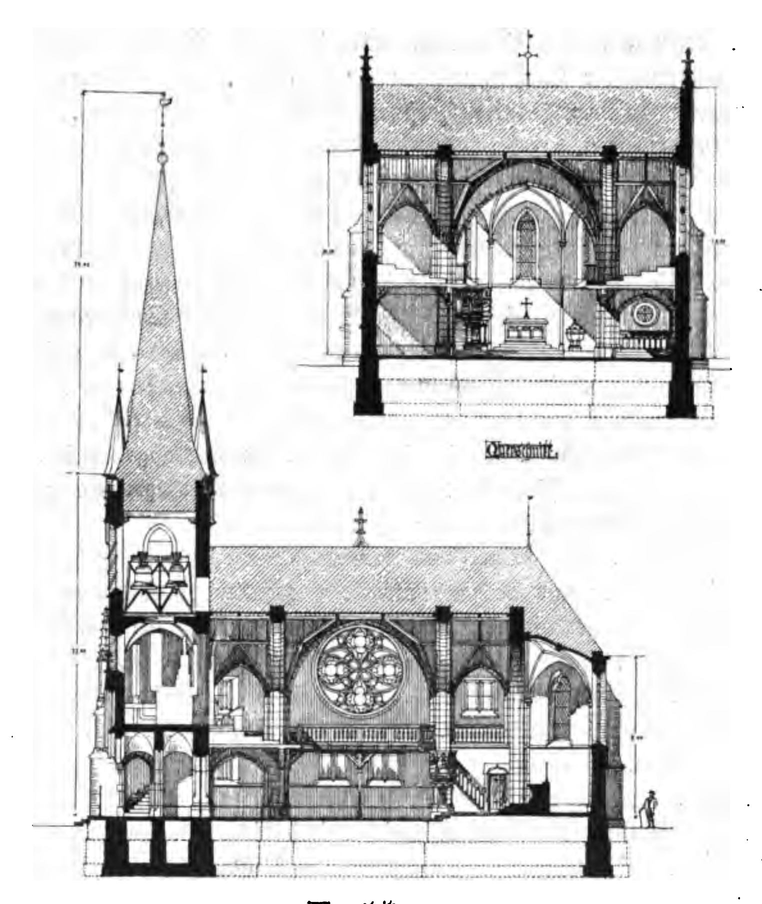
Sämtliche Dachflächen der Kirche und des Turmes sind mit Moselschiefer nach deutscher Art eingedeckt.

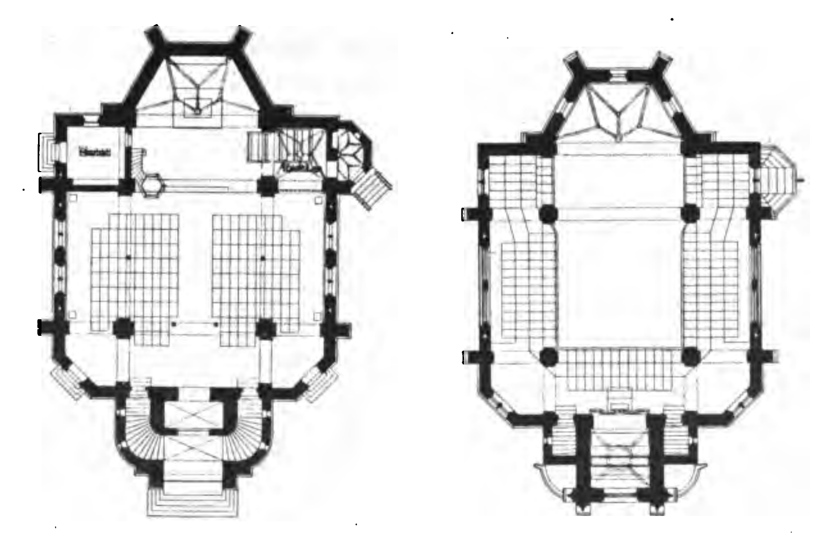
Der Turm zeigt eine vierseitige Helmspitze und ist am Fuße von vier Ecktürmchen flankiert, und von einer Zierspitze mit dem doppelarmigen Lothringer Kreuz und Wetterhahn gekrönt. Die Gesamthöhe beträgt 37 m.

Dem Kreuzarme, welcher dem Turm gegenüber liegt, ist eine in drei Seiten des Sechseckes geschlossene Chorapsis angefügt, in welcher der in Holz erbaute Altar aufgestellt ist.

---

neuestens auch im Profanbau finden, für Geschäftshäuser ebenso wie für Wohn- und Landhäuser, wenn es sich darum handelt, die verschiedenen Räume, aus denen sich das Ganze zusammensetzt, nach außen künstlerisch hervortreten zu lassen.





Evangelische Kirche zu Kurzel bei Metz.

Die Erleuchtung des Chorraums wird durch drei schmale, schlichte Fenster bewirkt, während der Kirchenraum durch zwei große, mit Maßwerk geschmückte Fensterrosen und einige kleinere Fenster verschiedener Form erfolgt.

Um zu vermeiden, daß bei Abhaltung des gewöhnlichen Gottesdienstes der Gemeinde, wobei etwa 300 Sitzplätze ausreichen würden, das Innere der Kirche nicht etwa einen leeren Eindruck mache, hat der Erbauer zu ebener Erde geräumige Gänge und nur wenige Sitzplätze angeordnet. Im ganzen gewährt die Kirche Raum für 336 Sitzplätze und etwa 364 Stehplätze, zusammen 700 Plätze, welche im Erdgeschoß und auf den in Holzkonstruktion eingebauten Emporen verteilt sind.

Die Kosten des Baues selbst belaufen sich auf 51000 ℳ, diejenigen der inneren Ausstattung, einschließlich der kaiserlichen Loge auf etwas über 12000 ℳ.

Der Innenraum der Kirche ist durch eine Holzdecke in gebrochener Bogenform, und die Chorapsis durch ein einfaches Netzgewölbe abgeschlossen.

Die vier Vierungspfeiler mit den verbindenden Gurtbögen sind in Quadersteinen, die Umfassungswände in Bruchsteinmauerwerk mit innerem und äußerem Verputz ausgeführt. Alle körperlichen Kanten, Gesimse und sonstige bauliche Gliederungen im Äußeren sind in Hausteinmaterial gehalten. Die Wände der Kaiserloge und des dazu gehörigen Vorraumes sind mit gemusterten Fließen bekleidet, dagegen sind alle übrigen inneren Mauerflächen in hellfarbiger Tünche gestrichen.

Die drei Seitenwände der Chorapsis haben unterhalb der Fensterbank je einen gemalten Bibelspruch in deutscher und französischer Sprache als malerischen Schmuck erhalten.

1. Friede auf Erden (Paix sur la terre).
2. Ehre sei Gott in der Höhe (Gloire soit à Dieu au plus haut des Cieux).
3. Den Menschen ein Wohlgefallen (Bonne Volonté envers les hommes).

In den vier Ecken der Kreuzarme sind eiserne Öfen zur Beheizung der Kirche aufgestellt.

Der Beginn der Bauarbeiten erfolgte im Frühjahre 1894. Die feierliche Grundsteinlegung fand am Sonntag den 27. Mai 1894 statt.

Die Fertigstellung des mit Gottes Hilfe ohne Unfall zu Ende geführten Baues geschah im Laufe des Sommers 1895 nach dem Plane und unter der Leitung des Herrn Regierungs- und Baurates, Dombaumeister Paul Tornow, in Metz.

Beiträge zur Geschichte der deutschen Bauhütte.

Von A. Klemm, Dekan in Backnang. (Fortsetzung.)

Es ist oben dessen gedacht worden, daß die Maurer auf eine Ordnung des Maurerhandwerks Ende 1563 harren. Es ist darunter die Einführung des Brüderbuchs zu verstehen, und wir kommen damit zu einem zweiten Hauptpunkt, der Stellungnahme Herzog Christofs zu dem Straßburger Brüderbuch von 1563.

Auf einem Tag zu Basel am 24. August 1563 begonnen, war auf dem Steinmetzentag zu Straßburg an Michaelis (29. September) d. J. die versuchte Erneuerung der alten Hüttenordnung nach den Wehen, welche die Einwirkung

der Renaissance und der Reformation verursacht hatte, in dem sogenannten Brüderbuch zu stande gekommen. Zu dieser Versammlung, „das brüderbuch, unser Freiheiten und anderes belangend", waren auf Erlaubnis des Herzogs, der aber den Vorbehalt machte, „alles, so auf der Versammlung gehandelt worden, nach dem Tag dero Gnaden anzuzeigen," auch Vertreter des Stuttgarter Handwerks abgesendet worden, von Meistern, wie es scheint, Blasius Berwart, der bereits nach Ansbach entlassen war, aber noch als Werkmeister zu Stuttgart das Brüderbuch unterzeichnet hat, und der an seine Stelle tretende, uns bereits bekannte Meister Bastian Keuffer. Ihrem Versprechen gemäß, aber weniger dem Eid gemäß, der sonst in dieser Beziehung bei der Steinmetzbrüderschaft galt, (vgl. Art. 29 des Brüderbuchs) war durch die Hand Berwarts „ihr Brüderbuch und Freiheiten," d. h. nach dem, was wir weiter hören, das Buch für die Stuttgarter Unterhütte mit einer Abschrift des Brüderbuchs und einer Abschrift der kaiserlichen Konfirmation von 1498 dem Herzog übergeben worden, in dem Sinn und mit der Bitte, daß derselbe die Ordnung des Brüderbuchs in seinem Land zulassen und einführen wolle. Nach eigener Durchsicht, bei der er kein sonderliches Bedenken fand, beauftragte der Herzog am 20. Dezember den Georg Gadner, der Rechten Doktor, Sebastian Hornmolten und Auberlen Tretsch, d. h. die Kommission, welche in jener Zeit überhaupt wegen der geplanten Bauordnung für das Herzogtum bestellt war, unter Beifügung von „Abschied und Ordnung," die die Meister des Steinmetzenhandwerks vom Fürstentum mit ihrer Supplikation übergeben, sie sollen die Schriften fleißig erwägen und dann ihr Bedenken darüber stellen. Die Kommission scheint sich Zeit dazu genommen zu haben. Denn 1564, etwa im Juni, erinnern die Meister in einer Eingabe daran, daß sie die von Kaiserl. Majestät gewonnenen Freiheitsbriefe samt Bruderbuch und Abschied aller Handlung vorgelegt haben; seit dreiviertel Jahren liegen die Sachen bei der Kanzlei ohne Brief oder Abschied oder fernere Antwort. Alle anderen Fürsten und „genachpaurten" Herren haben ihren Unterthanen längst Ordnung gegeben. Es werden auch die Bäue seiner fürstlichen Gnaden und gemeiner Bürgerschaft verhindert. Denn wenn sie aller Ort und End ausschreiben um Gesellen, wolle niemand zu ihnen ziehen, einzig aus der Ursache, daß sie nicht wie in andern Orten Handwerksordnung und Gewohnheit halten. Der Herzog ordnete jetzt zuerst Erkundiguug darüber an, wie es anderwärts gehalten werde; der Entwurf der Kammerräte für ein Schreiben an die Fürsten vom 13. Juli erwähnt wieder den Abdruck eines kaiserlichen Privilegs samt Brüderbuch und Abschied, sodann Bedenken wegen etlicher Reichstagsabschied, wie es bezüglich der geschenkten Handwerke und ihrer Söhne, Gesellen, Knechte und Lehrknaben zu halten sei. Die zuerst eingetroffene Antwort von Wolfgang, Pfalzgraf bei Rhein und Herzog zu Baiern vom 18. Juli lautet: er wisse um die ganze Sache seither nichts, bei ihm sei keine Konfirmation nachgesucht. Er will sich den Reichsabschieden gemäß verhalten, wenn das noch geschehe; würde sich übrigens auch damit vergleichen, wenn die Nachbarn den Steinmetzen etwas vergönnen oder ihre Ordnung gar oder zum Teil bestätigen wollten. Auch die Räte des zur Zeit abwesenden Markgrafen Georg Friedrich zu Brandenburg wissen in der Antwort vom 31. Juli aus Ansbach nichts von

einer Handwerksordnung oder Gewohnheit, die man bei ihnen halte. Sie merken ans dem Schreiben, daß in dem Brüderbuch und Abschied wolle etwas der geschenkten Handwerker halben durch die aufgerichtete Reichstagsabschied geschehener Verordnung und Fürsehung zuwider eingeführt werden und solche Gebräuche und Gewohnheiten angerichtet, die „zu viel zu Müßiggang, Schenkens, Zehrens und anderem Unkost gericht, also daß die Bauherrn würden übernommen und solche Handwerker den Obrigkeiten mit den Strafen in ihr Amt greifen würden." Es würde also eventuell der Markgraf sicher auch Bedenken haben, die Ordnung zu konfirmieren. Am kürzesten faßt sich Markgraf Carlin zu Baden, Pforzheim, 21. August. Er weiß nichts von Privilegium oder Brüderbuch, hat überhaupt nur wenige Steinmetzmeister und diese wie die Maurer haben keine geschriebene Ordnung, sondern halten's unter ihnen ungefahrlich; also daß sie deshalb von ihm weder Konfirmation noch anderes haben. Nach diesen Auskünften hatte man es beim Herzog und seiner Kanzlei noch weniger eilig mit einer Antwort an die Steinmetzmeister. So sahen sich diese am 29. Oktober zu einer neuen Bitte um Antwort genötigt. Sie seien immer zu dem Dr. Jerg Gadner und zu dem Vogt zu Bietigheim (Hornmolt) gewiesen worden, welche doch selten bei einander seien, und haben nie eine endliche Antwort erhalten. Es sei dieser lange Aufzug auch ihnen vor dem ganzen Steinmetzenhandwerk außerhalb des Fürstentums ganz spottlich und schimpflich. Denn die Ausländischen dürfen keinen Gesellen nehmen, der nicht von dem Meister den Abschied habe, und sie können ihm keinen geben, sie haben denn ihren Freiheitsbrief. Daher bitten sie um diesen. Die Antwort nach dem vom Herzog approbierten („fiat") Bedenken der Oberräte vom 1. November fiel ziemlich ungnädig aus. Aus der Auskunft, welche die andern Fürsten auf ihre erste Eingabe hin erteilt haben, zeige sich, daß diese „diese berümbte Kayserl. Freiheit, Brüderbuch und Abschied" nie gesehen haben, auch ihnen nichts bestätigt und von keiner Ordnung wissen. Sie seien auch des gleichen Sinnes wie der Herzog, in ihren Landen solche Ordnung nicht gestatten und fortgehen zu lassen aus allerhand beweglichen Ursachen. Die Ordnung sei dem Reichsabschied gar zuwider und alles dahin gericht, daß daraus Irrung, Müßiggang, Schenk und Steigerung im Lohn folge, wie denn bisher bei andern Handwerken, denen also Ordnung und Freiheiten gegeben worden seien, mit Schaden des armen Mannes vielfach befunden worden sei. Die damit für die Steinmetzmeister nicht befriedigend und genügend gelöste Frage kam durch einen Einzelfall am Anfang des Jahres 1564 in neue Bewegung. Ein Lehrjunge des Kirchenmeisters Niklaus zu Schwäbisch Gmünd war in Schorndorf „nach altem Brauch" im Beisein von ihm, von Meister Peter Busch, Steinmetz dort, seinem Sohn Thomas und seinem Tochtermann Meister Joachim ausgewiesen worden und dann nach Ansbach gewandert. Dort hatten ihn die Steinmetzen „nach dem Gebrauch examiniert und ersprochen," ihn auch der alten Ordnung und Weisung recht und ordentlich und dermaßen befunden, daß sie ihn nicht verwerfen und hinschicken mögen. Folgendes aber hatten sie ihn auf jetzt neu ausgebrachte Ordnung, die etwas Neues und Besseres denn die alte sein solle, auch examinieren wollen. Da hatte der Junge nicht respondieren können und sie ihn gefragt, ob er denn um das

neue „gehaime" kein Wissen habe. Er mußte verneinen, er sei nur auf die alte ausgewiesen. Nach der Aussage von Peter Busch vor dem Vogt hatte man dann dem Jungen gleichwohl Arbeit gegeben und ihm die neue Ordnung vorgehalten und gewiesen und war er noch in Ansbach. Nach Angabe des Steinmetzhandwerks, dessen Interesse war, die Sache schlimm hinzustellen, hatte man ihn stracks zurückgeschickt. Jedenfalls aber hatten die Meister und Steinmetzen zu Ansbach Anlaß genommen, an Meister Niklaus und Peter Busch zu schreiben mit der Ermahnung, sich fürohin der neuen Ordnung „den hochteutschen zu Lob und Ehr, dieweil sie und ganz Steinmetzhandwerk im Fürstentum sich solcher zu Straßburg mit und neben andern unterworfen, in Lernung und Ausweisung der Jugend allerdings gemäß zu halten." Als darauf Meister Niklaus nach Ansbach entsandt worden war, um sich der neuen Ordnung zu erkundigen, die sie, wenn der Landesordnung nicht zuwider, halten wollen, war sie ihm nur vorgelesen worden und die Drohung beigefügt, wenn sie sich nicht darnach halten, werden sie ihre Jungen und Gesellen nicht mehr für redlich halten. Dies gab jetzt den Meistern gemeiniglich Steinmetzenhandwerks im ganzen Fürstentum Württemberg, in deren Namen zwei siegeln, den Anlaß, in einer am 20. Januar 1565 dem Herzog in Tübingen vorgelegten Eingabe neuerdings vorstellig zu werden. Jetzt haben sie eben erfahren, was sie besorgt haben: man habe ihnen erklärt, man nehme draußen keinen mehr an und fördre ihn, der in den fürstlichen oder den nächstliegenden Reichsstädten das Handwerk erlernt, bis das zu Straßburg Empfangene ausgeführt und zu End gebracht sei. Es werde doch nicht so sein sollen, daß man sie nur im Fürstentum gelten lasse, so gewiß ein schimpflicher Handel wäre, wenn des Fürstentums Münz man nur da wollte gelten lassen. Sie bitten also, ihnen das Übergebene wieder zuzustellen und dazu gnädigen Befehl, welches sie sich füro mit ihrem Handwerk auf die kaiserlichen Privilegien halten sollen. Auf Bericht der zwei Vögte in Schorndorf, Pankratz von Urbach und Sixt Weselin, (25. Januar) und ein zu Urach ausgestelltes Bedenken der Oberräte (29. Januar) in dem diese darauf hinweisen, wie die Steinmetzen zu Ansbach die Sach mit Anrichtung der nun aufgenommenen Ordnung treiben und „ohne Zweifel Meister Blasi Berwart der Rädlinsführer sein werde, der einer der fürstlichen Baumeister am Bau zu Stuttgart gewesen sei" (— sie hatten damit ganz recht, wie wir nachher hören werden —), erging von Tübingen einerseits am 31. Januar ein Schreiben an den Markgrafen Jörg Friedrich von Brandenburg, in welchem dieser an die Anfrage vom Juli 1564 erinnert wird, die Umtriebe der Ansbacher Steinmetzen und ihr Versuch der Einwirkung auf Meister im Fürstentum und in Gmünd klagend vorgebracht werden, insbesondere auf Meister Blasi Berwart, daß der deß ein Anstifter sein werde, hingewiesen wird und am Schluß dem Markgrafen nahegelegt: Euer Liebden werden solches mit gebührlichem Ernst abzustellen wissen. Andrerseits erhielten zuletzt (5. Februar) die Meister des Handwerks durch die zwei Vögte in Stuttgart einen ernstlichen Verweis, dafür, daß sie die Unwahrheit über die anderweitige Konfirmation der neuen Steinmetzordnung gesagt haben; es wurde ihnen eröffnet, der Herzog könne ihrer Ordnung nicht stattgeben, sie sollen nicht ferner wegen derselben an ihn und seine Räte

kommen, und wenn sie die Lehrjungen nicht für redlich halten wollen, welche nicht nach dieser vermeinten Ordnung ausgewiesen seien, so soll mit rechtlichen Strafen gegen sie vorgefahren werden.

Mit diesem Ausgang war den Steinmetzen natürlich wieder wenig gedient; den bei ihnen ausgebildeten Lehrlingen drohte die Zurückweisung auswärts, und ihre Bitte um Ausfolgen der übergebenen Schriften war einfach wie bisher mit Stillschweigen übergangen. So entschlossen sie sich, gewiß nicht leichten Herzens, am 15. Oktober 1565 nochmals zu einer Eingabe, damit sie nicht als die Abgesonderten von ihrem Handwerk durch das ganze Deutschland hinweg erkannt und ausgeworfen würden. Mit Schrecken haben sie von den Vögten gehört, ihr Gesuch sei ihnen ausgelegt worden, als hätten sie die Unwahrheit berichtet. Meister Blasy Berwart, jetziger fürstlich-markgräflicher Baumeister zu Ansbach (Onolsbach), sei um Johannes Baptist 1564 in Stuttgart gewesen; den haben sie gefragt, wie es bei seinem Markgrafen stehe, und der habe angezeigt, es sei wahr, daß die Steinmetzen dem Markgrafen das Brüderbuch überantwortet samt den Regaliis des Handwerks, und er habe es nach Monatsfrist ihnen wieder überantworten lassen mit gnädigem Befehl, dieweil es seiner fürstlichen Gnaden und gemeinem Land nicht zuwider sei, sollen sie solchem geloben und stracks nachsitzen. Auch haben sie Gesellen da, die sagen, daß solches auch bei den Herrn zu Straßburg, Basel und in andern fürnehmen Städten mehr gehalten werde. Sie wollen nichts ohne des Herzogs Vorwissen thun, können aber ohne das gemelt Brüderbuch nichts ausrichten, und so werden sie und ihre Jungen bei allen andern Steinmetzen nicht gefördert, sondern für unredlich gehalten. Sie bitten also, der Herzog wolle sich in Gnaden neigen, das Brüderbuch nochmals übersehen, was darin zu korrigieren wäre, durchstreichen lassen und dann das Brüderbuch samt den übergebenen Privilegien wieder ihnen ausfolgen lassen. Noch vor Eintreffen einer Antwort des Herzogs, der die Eingabe den Räten zu weiterer Erwägung zuwies, indes meinte, es solle bei voriger Antwort gelassen werden, empfanden die Steinmetzen am 22. Oktober das Bedürfnis, einem Mißverstand, der bei ihrem Anbringen sein möchte, vorzubeugen. Sie meinen allein, wie es in der hochlöblichen publizierten Landesordnung (— es wird die fünfte vom 2. Januar 1552 gemeint sein —) steht, daß keiner auf irgend einem Handwerk zum Meister soll angenommen werden, er habe denn sein Handwerk wohl redlich und ehrbar erlernt und könne sein Meisterstück und Prob vor den geschworenen Meistern machen. Aber eben auf ihrem Handwerk könne das nicht geschehen und wäre unmöglich, wenn einer nicht seine bestimmte Zeit diene, sonst gebe es nur Stimpler. Könnte einer in einem Jahr Doktor werden, würde er auch nicht mit Kosten viel Jahre studieren. Die Strafen anlangend, als sollten sie in des Fürsten Gerechtigkeit einen Einbruch thun, so seien sie dessen nicht gesinnt. Sei schon einer oder mehr gestraft worden, so haben sie es ihnen selbst gethan, tragen auch die Schuld billig. Der Herzog möge auf Handwerkskosten sich lassen erkundigen zu Straßburg, Basel, Freiburg und sonst, wie es ein Handwerk halte. Sie wollen auch keine Neuerung, sondern gute Ordnung halten, keinen vertreiben, nur, daß jeder sein Handwerk, wie sich's gebührt, redlich erlerne. Der Fürst möge

die Ordnung, wo es ihm gefalle, ändern und durchstreichen. Die Fremdlinge (— die Allgewer namentlich werden anderwärts genannt —) thun den Bürgern den größten Einbruch mit den Jungen, der einer drei bis fünf halte, deren keiner das Handwerk recht gelernt habe und für die sie doch volles Taglohn abfordern. Die Antwort, die der Herzog jetzt erteilte, versprach wenigstens einiges Entgegenkommen. Sie lautete dahin: Der Fürst stehe im Werk, eine Bauordnung vornehmen zu lassen. Wo dasselbe geschehen und solche vollendet, alsdann werde ihnen auch eine Ordnung gemacht. Es sei fürstlichen Gnaden nicht zuwider, daß sie mittlerweil eine leidliche billige Ordnung begreifen, sie sollen sie übergeben, so wolle er mittlerweil sich darin ersehen. Von Ausfolgen der übergebenen Schriftstücke war auch jetzt wieder nichts gesagt. Hierüber mußte endlich Klarheit geschafft werden. Hiezu griff jetzt die Straßburger Haupthütte selbst ein. Am 27. Dezember 1565 erging von Hans Uhlberger, hoher Stift Straßburg Werkmeister, von wegen eines ganzen ehrbaren Handwerks daselbst ein Schreiben an die ehrbaren und kunstreichen Meister und Gesellen Steinmetzenhandwerks zu Stuttgart, des Inhalts: Sie haben erfahren, daß das Brüderbuch und die Freiheiten, so Meister Bastion von Biberach, Werkmeister des Fürsten zu Stuttgart, auf dem Tag zu Straßburg zugestellt worden mit dem Bescheid, daß er dasselbe bei der Treue, so er einem Handwerk gethan, wolle versorgen (— hieraus ist deutlich, daß es sich um ein Buch für die Stuttgarter Unterhütte handelt —), welches nicht geschehen, sondern dasselbige von ihm und usser seinen Händen lassen kommen an Ort und End, da es nicht hingehört. So befehlen sie den Meister Bastion anzuhalten, daß er das Brüderbuch und die Freiheit zurückstelle nach Straßburg auf die Haupthütten. Dieses peremtorische Verlangen, das Meister Bastion in große Verlegenheit bringen mußte, mußte derselbe jetzt wohl oder übel am 5. Januar 1566 abschriftlich dem Herzog mitteilen. Man wolle das Buch und die Freiheiten (— es heißt bald Freiheit, bald Freiheiten —) unverzüglich von ihm zurück, er könne das aber ja nicht, da sie seit über zwei Jahren noch beim Herzog liegen, dem sie durch Verwart übergeben worden seien. Er bitte daher es zurückzugeben, oder aber ihm eine Urkunde darüber, daß er es dem Herzog mitgeteilt habe, zuzustellen. Nun aber zeigte sich, daß die Reihe, in Verlegenheit zu geraten, an den Herzog kam. Er hatte an die übergebene Copie mit eigener Hand Randbemerkungen geschrieben, wie er das bei sonstigen Vorlagen zu thun pflegte, und konnte sie so nicht mehr wohl hinausgeben, die Räte hatten auch das Bedenken dagegen, daß man ja doch diese Ordnung im Fürstentum nicht gestatten könne; man konnte nach dem in den Eingaben selbst Ausgeführten hoffen, das Fehlen des Buchs werde deren Einrichtung hindern. Und so endete die Sache mit der am 5. Januar 1566 von den Räten entworfenen Urkunde. Der Herzog bezeugt darin zuerst, daß Keuffer (Käffer) „ihm einen Abdruck eines vermeinten Brüderbuchs des Steinmetzenhandwerks, dessen sie die Steinmetzen sich zu Straßburg vorlängst verglichen,“ übergeben habe. Er fährt fort: „und wiewohl sie die Steinmetzen bei uns um Bekräftigung solchen Brüderbuchs und darin begriffener Ordnung in unsrem Fürstentum unterthänig angehend, jedoch dieweil wir als der Landesfürst solches aus sondern bewegenden

Ursachen nit zu thun gemögt, so haben wir ihn solches lassen vermelden, auch den Abdruck bei Händen behalten, und wollen es auch über Käffers Begehren aus sonderlichen Bewegnüssen nit wieder von Händen geben." Damit er denn nicht in Verdacht käme, er sei schuld, so wird ihm die Urkunde mit Sekretsiegel zugestellt.

(Fortsetzung folgt.)

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

1. Dezember 1896. Achtunddreißigster Jahrgang. Nr. 12.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,
Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus.

Von Dr. Gradmann, Dettingen bei Urach.

(Fortsetzung.)

Es würde mir nicht ziemen, an einem Werk von dieser Hand und von dieser Bedeutung hier die Kritik des „Fachgenossen" üben zu wollen. Aber eben weil es ein so bedeutendes, voraussichtlich auf lange Zeit bei uns die Meinungen beherrschendes Werk ist, so glaube ich, daß es gerade im Christlichen Kunstblatt nicht angezeigt werden darf ohne Verwahrung gegen solche Sätze, die geeignet sind, in unseren Laienkreisen falsche Vorstellungen zu erwecken; und zwar Vorstellungen von einer Tragweite, welche über das kunstgeschichtliche oder archäologische Interesse hinausgreift. Die Neigung, den Einfluß des Religionsverbots auf das Geistesleben der Gemeinden zu überschätzen, Spuren der dogmatischen Streitigkeiten in den Denkmälern der Kunst zu suchen, den katholischen Begriff

der Kirche in die Glaubensvorstellungen der alten Christen einzuschieben und katholische Einrichtungen in die urchristlichen Gemeindeverhältnisse einzutragen, können wir auf evangelischem Standpunkt nicht teilen. Zur Begründung dieser Ausstellungen muß auf Einzelnes kurz eingegangen werden. Bei der Auslegung der biblischen Malereien an den Gräbern denkt Kraus nicht nur an die Not und Hoffnung der einzelnen Seele, sondern daneben an die von Verfolgungen bedrängte Gemeinde. Das klingt ganz annehmbar. Doch es entspricht nicht dem Thatbestand der urchristlichen, in Litteratur und Kunst niedergelegten Vorstellungen. Die Kunst der Katakomben behält bis zum Beginn der Märtyrerverehrung, d. h. bis zum Ende das Gepräge einer privaten, zunächst von Grabgedanken bestimmten Kunst. Davon zeugen selbst noch ihre Trümmerstücke, die sich in die altkatholische Kunst seit Konstantin hinüber gerettet haben. Daß das urchristliche Privathaus auch seinen christlichen Bilderschmuck gehabt habe, ist ein Lieblingsgedanke auch protestantischer Forscher. Allein gefunden ist ein solcher noch immer nicht. (In den Zimmern unter S. Giovanni e Paolo sind die christlichen Figuren wahrscheinlich im vierten Jahrhundert in die profane, pompejanische Wanddekoration hineingemalt, und gehören zudem selbst dem Bilderkreis der Gräber an.) Auch litterarische Denkmäler wie die Äußerung des alexandrinischen Clemens über die Ringbilder und verschiedene von Tertullian lassen uns vermuten, daß die Christen im gewöhnlichen Leben von der üblichen Bilderwelt des Altertums umgeben waren, daß sie aber manches darin umzudeuten oder umzustempeln wußten. Christliche Abzeichen, Sinnbilder und Historien sind daneben am häuslichen Gerät und Schmuck häufig, doch auch sie lehnen sich an den Bilderkreis der Gräber an; sie gehören überdies zumeist der nachkonstantinischen Zeit an.

Kraus unterscheidet grundsätzlich zwischen den Zeiten vor und nach Konstantin. Mit Recht, nur daß nicht das Aufhören der Verfolgungen, sondern der Sieg des katholischen Wesens in der Gemeinde selbst im Grund das Entscheidende ist; und dies macht sich schon im Lauf des dritten Jahrhunderts geltend. Andererseits verweist die kritische Altertumsforschung neuerdings gar vieles, was der Überlieferung für konstantinisch gilt, ins folgende Jahrhundert. Dieses ist das goldene, das schöpferische Zeitalter der altkirchlichen Kunst wie auch der christlich-römischen Litteratur, eines Prudentius und Augustin. Die Verfolgungen haben in der ihnen gleichzeitigen Kunst keine unzweideutigen Spuren hinterlassen. Das einzige Martyriumsbild vor Konstantin, das Arcosolbild eines Verhörs (der Märtyrer Parthenius und Calocerus nach de Rossi) in S. Callisto stellt nach meiner bescheidenen Meinung eine nicht ungewöhnliche Scene aus der Geschichte von Susanna dar.

Die Kunst der Katakomben sollte gewiß erbaulich sein, in der oben angegebenen bestimmten Beziehung des Heils auf das Grab. Doch lehrhaft wird die Kunst erst in den Basiliken. Von den Bilderreihen der sogenannten Sakramentskapellen sollte man zugestehen, daß sie vorläufig nicht erklärt werden können. Manche römischen Archäologen vermuten schon in den Denkmälern der Katakomben vielfach Beziehungen auf gleichzeitige Ketzereien oder auch ein orthodoxes Symbolum und Anathema. Kraus entrichtet dieser Liebhaberei wenigstens nebenher seinen Tribut: bei den Jonasbildern z. B. denkt er an einen Protest gegen

den Novatianismus und seine engherzigen Ansichten über die Buße (S. 139). Die Kirche will auch er im Bild des Schiffes an Gräbern sehen, wo wir trotz den Väterstellen vom römischen Clemens an nichts anderes zu erkennen vermögen als eine Allegorie des Lebenslaufes; und ebenso im Bild der Beterin, die uns, wenn überhaupt — was selten — ein Sinnbild, dann gewiß an dieser Stätte nichts anderes bedeutet als eine gläubige oder selige Menschenseele, entsprechend den antiken Darstellungen der Schatten, wie z. B. in den Gräbern an der Latinerstraße. Und muß es uns nicht befremden, wenn der Mantel, den Elias dem Elisa zurückläßt, als die erste Andeutung des liturgischen Palliums bezeichnet wird? (S. 147.) Von da ist es nicht mehr weit zu dem von anderen zu dieser Stelle ausgesprochenen Gedanken an die bischöfliche Succession. Soll es uns nicht auffallen, wenn Forrers Behauptung, ein zu Achmin in Ägypten gefundenes altchristliches Gewandstück sei ein vom Papst einem dortigen Bischof übersandtes (erzbischöfliches) Pallium, ohne jede Randbemerkung wiedergegeben wird? Oder wenn die Besessenenheilungen Christi bei den liturgischen Darstellungen als Exorzismen angeführt werden. Als Marienbilder werden alle Darstellungen aus dem Leben Jesu aufgeführt, in denen dessen Mutter vorkommt. Sei es, aber man mute uns nicht zu, sie nun in Bausch und Bogen als „ikonographische" Darstellungen, als Denkmäler der Marienverehrung hinzunehmen. Diese hat vor dem 5. Jahrhundert keinerlei monumentale Spuren aufzuweisen. (Das Graffito mit der betenden Jungfrau Maria aus St. Maximin gehört schon dem Beginn des Mittelalters an, wie V. Schultze längst gezeigt hat.) Es ist überhaupt schade, daß der Verfasser, der doch die Erscheinungen der protestantischen Kirchengeschichtslitteratur wohl kennt, von den Werken V. Schultze's und der anderen protestantischen Arbeiter auf dem Feld der christlichen Archäologie fast gar keinen Gebrauch macht, obwohl er sie gewissenhaft aufführt und zum Teil ausdrücklich auch belobt. Fickers Untersuchungen über die Ausbildung der Aposteltypen (die in der Hauptsache erst dem 5. und 6. Jahrhundert angehört) sind nicht verwertet. Von Achelis' Arbeit über das Symbol des Fisches heißt es (S. 91, Anm.): „Die Unreife des Urteils und die Anmaßlichkeit des Tons ... überhebt mich der Verpflichtung, mich mit den in ihr vorgetragenen Ansichten auseinanderzusetzen." Als Menschen macht es dem Herrn Verfasser nur Ehre, daß er an den Lehren seines großen Meisters de Rossi mit unbedingter Treue festhält. Aber auch die Wissenschaft kennt wie die Justitia kein Ansehen der Person. Solche Deutungen, wie sie z. B. beim guten Hirten hier noch vorgetragen werden, der unter dem „mystischen" Ölbaum stehe, dessen Schafe „bald gelehrige, bald teilnahmslose oder abgewendete Haltung" zeigen, dessen Milcheimer auf die Eucharistie anspiele und der Hirtenstab wieder auf allerlei anderes, — solche Deutungen sind nun einmal veraltet, trotz allen Stellen aus Vätern oder Märtyrerakten. Und was die Märtyrer betrifft, so ist es doch eine starke Zumutung, die nackte Tyche des Mosaiks von Cherchel (Figur 328) als heilige Perpetua zu nehmen, wie der Kardinal Lavigerie sie getauft hat. Von den altchristlichen Sinnbildern der Handbücher könnten noch weit mehr gestrichen werden, als Kraus gethan hat (der Hase, der Ochs, der Esel, die Nuß, der Wagen,

die Leier u. s. w.) Und dasselbe gilt von den angeblichen Denkmälern der einzelnen Sinnbilder. So sind z. B. beim Christusfisch zu streichen die Idyllen oder Stillleben, deren Motiv aus biblischen Speisungswundern stammt; die Fische bei den Familienmählern, wo sie eben die bequemste Darstellung der Fleischspeise waren; die Delphine; die ornamentalen Fische an Wassergefäßen und die Meer-

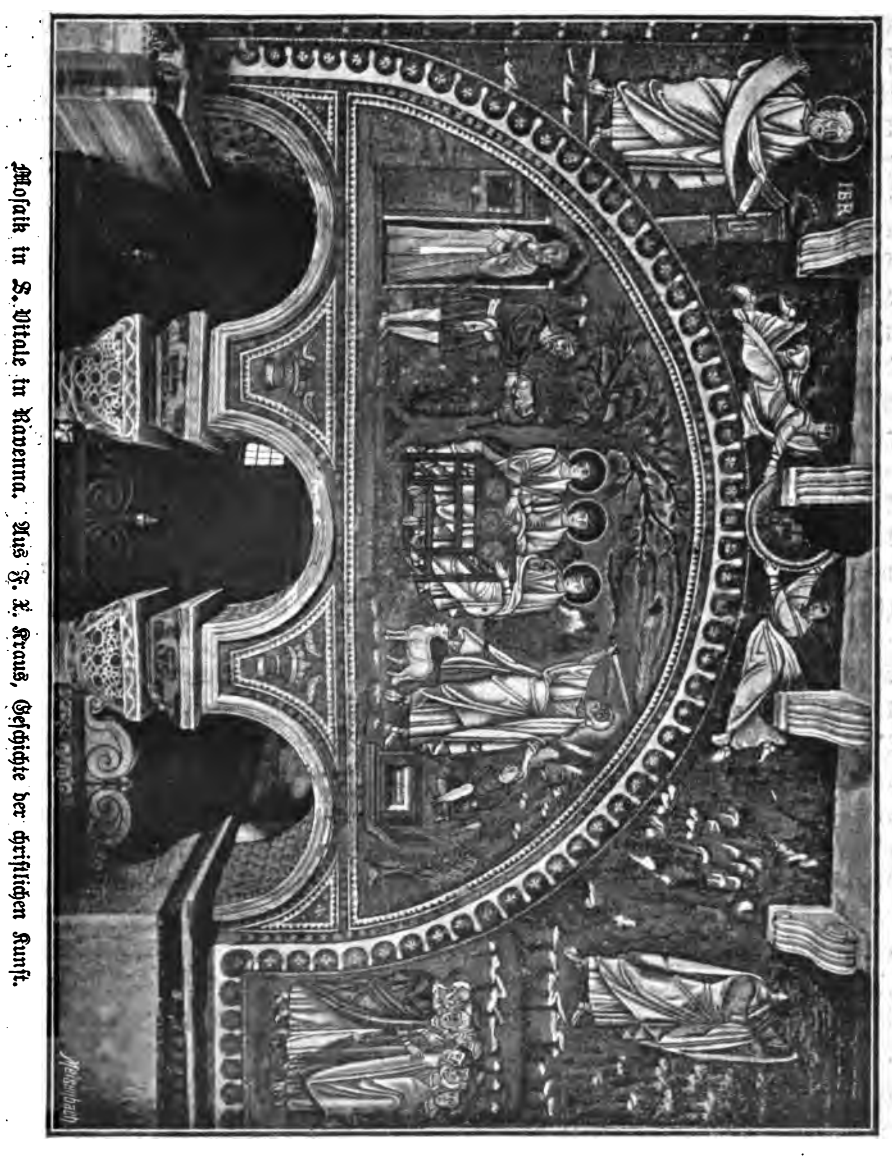


David zwischen Sophia und Prophetia. (Gr. Psalter der Bibl. Nat. zu Paris.)
Aus F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst.

Embleme auf geschnittenen Steinen, auch wenn dieselben durch eine Inschrift nachträglich christianisiert sind. Wenn in einer Grabinschrift ein Faß (dolium) eingekritzelt ist, zur Illustration des Wortes doliens (für dolens, trauernd), so hat die Kunstgeschichte doch kaum Anlaß, dies Symbol zu verzeichnen. Allerdings können solche Hieroglyphen durch die zugehörigen Worte der Inschrift er-

wünschte, authentische Auslegung des Sinnbilds gewähren, was neuerdings namentlich Wilpert verwertet.

Von den Fragen, welche die Gesamtanschauung betreffen, ist dem Verfasser besonders wichtig die Stellung der abendländischen Kunst des spätesten Altertums



Mosaik in S. Vitale in Ravenna. Aus F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst.

und Frühmittelalters zur oströmischen. Er ist eifrig bestrebt, jener die Unabhängigkeit zu vindizieren; eine Anschauung, die, wenn ich die Zeichen der Zeit recht verstehe, nicht die Zukunft für sich hat. Man hat erkannt, daß auf die römische Kunst nach dem Untergang des Westreichs noch eine letzte Phase der Antike folgt, die sich in Ägypten, in Byzanz und in den westlichen Gebieten des

ehemaligen Römerreichs, Rom selbst einbegriffen, wesentlich gleichartig darstellt. Man hat nur noch keinen Namen dafür; denn die Bezeichnung byzantinisch ist freilich irreführend. Alexandria ist bis zu seinem Fall durch den Islam die geistige Hauptstadt der Welt. Später erst wird Byzanz diejenige des christlichen Morgenlands.

Die Schola, auf die K. Lange hingewiesen hat, will Kraus als eine eigene Gattung von Bethäusern nicht anerkennen. Die vielberufene Stelle der apostolischen Konstitutionen, worin eine solche (oder eine Basilika) als christlicher Kultraum vorgeschrieben scheint, ist allerdings (von F. X. Funk) in die nachkonstantinische Zeit verwiesen worden. Doch scheint die Anordnung der Sitzplätze für die Ältesten im Halbkreis gegenüber der Gemeinde urchristlich (vgl. die ideale Schilderung eines Gottesdienstes in Offenb. 4), von der Synagoge ererbt. Die sog. Katakombenkirchen der Verfolgungszeit sind jetzt glücklich in das Reich der Fabel verwiesen. Die Entstehung der christlichen Basilika denkt sich Kraus im Anschluß an de Rossi so: Die offenen Cellae der Friedhöfe, gewöhnlich kleeblattförmig (trichora) gleich den Triklinien der Alten, dienten während der Verfolgungszeit dem regelmäßigen Gottesdienst. In der Cella walteten die Priester, das Volk stand auf dem freien Platz davor, wie es bei Optatus bezeugt ist. Diese freien Plätze wurden in der Friedenszeit überdeckt durch eine Halle in der Art der Basiliken. Es hat sich also bei der christlichen Basilika der Vorgang wiederholt, den seiner Zeit Cato bei der ersten forensischen Basilika, der Porcia, geschaffen; diese war eben auch nur ein überdecktes Forum. So mag es in der That bei der einen oder anderen Friedhofsbasilika gegangen sein, (bei S. Symphorosa und der Felixbasilika des Paulinus zu Nola aber ist gerade nicht dieses Auskunftsmittel gewählt worden). Die christliche Basilika hätte also ihre einfache oder dreifache Apsis von der Cella cimeterialis, ihr Schiff von der profanen Basilika ererbt. Diese Ableitung erscheint doch als ein unnötiger Umweg. Wenn es eine christliche Schola gegeben hat, so ist die christliche Basilika eben eine Erweiterung jener Form. Wenn nicht, so bleibt immer noch die römische Privatbasilika, wie sie Vitruv konstatiert und (unter anderem Namen) auch beschrieben hat, und wie sie in den Ruinen Roms, z. B. im flavischen Palaste auf dem Palatin zu erkennen ist. Solch eine Hausbasilika wurde in Antiochien nach dem pseudo-clementinischen Roman (Recognit.) der christlichen Gemeinde überwiesen. Solch eine Palast-Basilika war ursprünglich die Lateran-kirche, und manche andere Kirche in Rom, Alexandrien, Karthago bekundete in ihrem Titel diesen Ursprung. Kraus bestreitet, daß es schon vor Konstantin eigentliche Kirchen, d. h. im Besitz der Gemeinde befindliche und als solche bekannte Bethäuser gegeben haben könne. Doch sprechen sich Lactantius und Eusebius ganz deutlich im entgegengesetzten Sinne aus. Es gab Gemeindekirchen; wenn sie auch unter dem Titel eines Privateigentums liefen. Der Name Basilika wird für christliche Bethäuser erst im 4. Jahrhundert, dann aber auch rasch und allgemein gebräuchlich; und zwar nicht nur für die bestimmte dreischiffige Form, sondern auch für einschiffige Säle. Die von Kraus zum erstenmal zusammenhängend dargestellten Kirchenbaureste im römischen Afrika und auch die neuerdings ausgegrabenen Basiliken aus dem 4. Jahrhundert bei Rom müssen uns freilich

davor warnen, einen von Anfang an feststehenden basilikalen Typus zu konstruieren. Man hat offenbar nach dem Jahr 312 noch mancherlei Versuche gemacht, wobei oft — wie am forensischen Basiliken — gerade diejenigen Elemente fehlen, welche man seit Zestermann gewohnt war, als notwendige Teile der christlichen Basilika zu betrachten, Längsrichtung vom Eingang zum Altarplatz, apsidale Ausladung, Einteilung durch Stützenreihen. Den schon von Springer angedeuteten Zusammenhang zwischen dem christlichen Kultgebäude und dem antiken Mysterientempel (wie dem Kabirentempel auf Samothrake und dem aus Lucian bekannten Tempel einer syrischen Göttin zu Hierapolis) hebt Kraus nachdrücklich hervor. (Vielleicht ist hier auch daran zu erinnern, daß im Talmud eine Synagoge zu Diospolis als Basilika bezeichnet sein soll.) Ebenso die Übereinstimmung des ersteren mit dem Schema der Maxentius- oder Konstantinsbasilika zu Rom. Thatsächlich scheint die Hauptkirche von Hierapolis in Phrygien, deren Ruinen V. Schultze bekannt gemacht, Kraus aber nicht beachtet hat, ein Gewölbebau derselben Art wie der römische gewesen zu sein. In Bezug auf die Orientierung der Kirchen erschüttert Kraus die Behauptung, daß die Sitte, den Altar nach Osten zu verlegen, orientalischen Ursprungs sei. Jedenfalls entspricht sie mehr der christlichen Anschauung als die ältere, entgegengesetzte. Daß der Vorhof zum Aufenthalt der Büßenden gedient habe, ist neuerdings von F. X. Funk bestritten worden. Die Benennung Narthex für die Vorhalle der Kirche ist wohl von der Rennbahn hergenommen, deren Name (dromos) ja von den Griechen auf die Langkirche insgesamt angewandt wurde. Dort hieß (nach Müller-Mothes) so der Startplatz. Kraus wirft (S. 285) den Narthex mit den Propyläen zusammen; ursprünglich und bei vollständiger Anlage sind es jedenfalls verschiedene Dinge: die Propyläen führen in den Kirchhof, der Narthex in die Kirche. Er gehört stets zum Schiff, nicht zum Vorhof. Daß die Emporenanlage in Rom einheimisch war (S. 294), kann wohl nur im Hinblick auf die Staatsbasilika gesagt werden. Ihre Aufnahme in den christlichen Kirchenbau zum Zweck, die Frauen abzuschließen, erscheint doch als eine echt orientalische Einrichtung. Daß die beiden Geschlechter sonst auf die beiden Seitenschiffe verteilt und das Mittelschiff meist frei geblieben sei (vgl. S. 295), klingt mir immer unwahrscheinlich und ist durch kein sicheres Zeugnis erwiesen. Das Querschiff wird hier auf konstruktive und ästhetische Gründe zurückgeführt. Vorbilder wird die antike Baukunst geboten haben wie in dem Mysterientempel von Samothrake. An den afrikanischen Basiliken finden wir noch eine unsichere Behandlung des Transsepts, sofern es die Apsis mit den beiden Sakristeien (Pastophorien) in sich begreift. Die Benennung „Triumphbogen" wird schon für die Karolingerzeit erwiesen aus dem römischen Papstbuch. Bei dem Abschnitt über die Baumeister vermißt man den Cyriades, der beim Umbau der römischen Paulsbasilika unter Valentinian II leitender Architekt gewesen ist (laut Briefen des Symmachus). Der Gesamteindruck der altkirchlichen Basilika ist (oder wäre bei der ursprünglichen Ausstattung) doch wohl nicht so sehr der eines „mystischen Zaubers" als einer echt römischen Prachtentfaltung.

(Fortsetzung folgt.)

Offenes Antwortschreiben an Herrn Baurat Dr. Mothes.

Von P. Brathe, Pfarrer in Cobstedt, Sachsen-Gotha.

Geehrtester Herr Baurat! Sie sprechen in einem Artikel dieser Zeitschrift — er ist mir leider augenblicklich nicht zur Hand, ich hatte mir nur einiges daraus notiert*) — die wiederholte dringende Bitte aus, es möchte Ihnen von theologischer Seite einmal ein „Gesamtbild vom Wesen des Evangelischen" gegeben werden, und zwar soll „die evangelische Weltanschauung in ihrem Unterschiede von der katholischen und der modernen glaubenslosen klarer und näher als bisher" vorgeführt werden. An anderer Stelle wünschen Sie „das Wesen, die Ziele und Wünsche, namentlich die liturgischen Bedürfnisse der evangelischen Kirche einmal recht klar" ausgesprochen zu sehen. Vielleicht haben Sie schon manche Antworten darauf erhalten. Wenn ich ebenfalls mit wenigen Zeilen Ihrem Wunsche nachkomme, so geschieht dies nicht, weil ich zu den dazu berufenen Großen in Israel gehörte, — nehmen Sie an, ich hätte eben eine müßige Stunde übrig gehabt, in der ich nichts Besseres zu thun wußte als eine Stilübung anzustellen, die auf keinen andern Vorzug als den der Anspruchslosigkeit Anspruch erhebt.

Ihr oben wiedergegebener Wunsch, hochgeehrter Herr Baurat, ist genauer betrachtet ein doppelter. Sie wünschen erstens: das allgemeine Wesen evangelischen Christentums, und zweitens: die speziellen gottesdienstlichen Bedürfnisse der evangelischen Kirche dargestellt zu sehen. Dies beides ist in der That dasjenige, was für die Gestalt und Einrichtung evangelischer Gotteshäuser bestimmend ist; ersteres mehr für den Stil, letzteres mehr für Form und Anlage des Kirchengebäudes.

Was den ersten Wunsch anlangt, so ist zunächst zu bemerken, daß man wohl von einem Unterschiede zwischen evangelischer und katholischer, aber nicht von einem Unterschiede zwischen der evangelischen und der „modernen glaubenslosen" reden kann. Unterschiede kann man nur da konstatieren, wo auch wesentliche Ähnlichkeiten vorhanden sind. Man kann aber nicht einen Stein und einen Vogel vergleichen. Die „moderne glaubenslose" Weltanschauung, sofern man darunter die atheistische versteht, sie mag sich nun Materialismus oder Monismus oder Evolutionismus oder sonst wie nennen, steht zur christlichen in einem vollständigen Gegensatze, der die Vergleichung ausschließt. Und von allen deistisch oder pantheistisch gearteten Weltanschauungen unterscheidet sich die christliche eben darin, daß sie einen lebendigen persönlichen Gott hat. Ohne dies könnte von einem Verkehr mit Gott und von Gottesdiensten keine Rede sein. Ein Gott, der sieht, hört, mit sich reden läßt, sich zu uns herunter läßt, und antwortet, sich uns mitteilt, ist die selbstverständliche Voraussetzung des Kultus. Ob thatsächlich alle einzelnen Glieder der Kultusgemeinde den vollen theistischen Gottesbegriff haben, oder mehr oder minder bewußt von nicht-theistischen Anschauungen beeinflußt sind, ist dabei gleichgültig. Wer die Kirche betritt und den Gottesdienst mitfeiert, bekennt sich eben damit als auf dem Grunde des Glaubens stehend, der in dieser

*) Christliches Kunstblatt 1896 Nr. 1 S. 11 ff.

Kirche singend, betend, predigend bekannt wird. Der gesamte Aufbau des Gottesdienstes beruht auf der Voraussetzung, daß in der Kirche nicht Ungläubige oder auch nur Unwissende anwesend sind, sondern eine gläubige Gemeinde, die durch gemeinsames Aussprechen ihres Glaubens sich in demselben bestärken, durch gemeinsames Sichversenken in den Inhalt desselben, ihr Verständnis fördern, dem Herzen und Willen neue Anregung zuführen lassen, mit einem Worte: sich erbauen will — „erbauen" im biblischen, nicht im modernen Sinne. Lediglich für die *gläubige* evangelische Gemeinde wird das evangelische Kirchengebäude gebaut. Dieses letztere soll nicht nur eine Verkörperung der evangelisch-christlichen Weltanschauung überhaupt sein — das hieße die Aufgabe zu weit stecken, in dieser Allgemeinheit ist sie unlösbar — noch viel weniger soll sie den Redecharakter der heiligen Schrift oder einzelner Schriftsteller oder Jesu selbst im Stein wiedergeben, wie Sie anzunehmen geneigt scheinen. Die evangelische Kirchenbaukunst hat es nicht mit formalen Eigenheiten einzelner, sondern mit dem Evangelium zu thun, das in der ganzen heiligen Schrift dasselbe ist. Aufgabe derselben ist es, den aus der Zerstreuung des täglichen Lebens kommenden Christen gleich beim Eintritt in das gottesdienstliche Gebäude in *diejenige Stimmung zu versetzen, die ihm als evangelischem Christen seinem Gott gegenüber zukommt* und ihn befähigt, den evangelischen Gottesdienst in der rechten Weise mitzufeiern.

Was das Kirchengebäude in seiner Gesamterscheinung zum Ausdruck zu bringen hat, ist demnach nichts anders als: *das Verhältnis, in welchem der evangelische Christ zu seinem Gott steht.* Das ist es, worüber der evangelische Kirchenbaumeister sich in erster Linie klar sein muß: In welcher Stellung fühlt sich der gläubige evangelische Christ seinem Gott gegenüber? Eine Frage, deren Beantwortung keine Schwierigkeit macht. Wir können die Antwort einfach mit dem Spruche Galater 3, 26 geben: Ihr seid alle Gottes Kinder durch den Glauben an Christum Jesum. Gott unser *Vater*, wir seine *Kinder*. Für den katholischen Christen, wenn gleich er auch den Vaternamen für Gott gebraucht, ist und bleibt dieser doch wesentlich der heilige, erhabene, majestätische, zu fürchtende, zu dem man mit zitternder Scheu aufblicken muß, der von dem unheiligen Menschenvolke sich fern hält, dem der katholische Christ nur durch Vermittlung anderer bevorzugter, heiligerer Menschen — der Priester und Heiligen — nahen darf, dessen heiliger Strafeifer durch mancherlei Leistungen zu sänftigen ist, um dessen Wohlgefallen man unaufhörlich in Sorge sein muß, dessen schreckliche Ungnade fortwährend wie ein scharfes Schwert über dem Haupte des Sterblichen hängt. Selbst in Christo sieht er mehr den allgewaltigen Weltenrichter als den Freund der Seelen und Heiland der Sünder. Wie viele „Vaterunser" auch bei den Katholiken gebetet werden, in dem Verhältnis eines Kindes, das seinen Vater liebt, bei aller Ehrfurcht doch ihm herzlich vertraut und in seiner Liebe sich sicher fühlt, — in solchem Verhältnis zu Gott stehen sie nicht.

Es ist leicht, diese judaisierende Auffassung des Verhältnisses zwischen Gott und Mensch in den katholischen Kirchenbauten wiederzufinden. Darum werden wir evangelische Christen bei aller Bewunderung für die großen Meisterwerke katholischer Kirchenbaukunst doch stets das Gefühl haben: zu evangelischen Gottes-

diensten eignen sich diese Gotteshäuser nicht. Keineswegs bloß aus praktischen Gründen. Wir fühlen uns in diesen Bauwerken ergriffen. Die Erhabenheit Gottes tritt uns überwältigend in ihnen entgegen. Wie groß und heilig und selig ist Gott, wie klein, wie unheilig, wie unruhig bin ich! Aber ein „Abba, lieber Vater" drängt sich nicht auf unsere Lippen. Der Vater hat seine goldne Krone auf und den Purpurmantel angelegt und sein heiliges Auge leuchtet ernst und gebietend. Das Kind scheut sich, sich zutraulich an seine Kniee zu schmiegen. — Uns evangelischen Christen steht Gott anders gegenüber. „Nun wir denn sind gerecht worden durch den Glauben, so haben wir Friede mit Gott durch unsern Herrn Jesum Christum" (Römer 5, 1). Wir sollen nicht erst gerecht werden, durch vielerlei Leistung, mit viel Mühen und Plagen, wir sind gerecht geworden in Gottes Augen, Gott sieht uns bei aller unserer Ungerechtigkeit doch als Rechtbeschaffene an um Christi willen, an den wir glauben. Die Rechtfertigung ist nicht wie bei den Katholiken, welche Rechtfertigung und Heiligung mit einander vermischen, ein durch das ganze Leben des Christen sich hindurchziehender nie vollendeter Prozeß, sondern ein richterlicher Akt Gottes, eintretend und vollzogen in dem Augenblicke, wo wir in Demut und Liebe unser Vertrauen auf Christum allein setzen, d. h. wo wir an Christum glauben. Unsere weitere Aufgabe ist nur, durch tägliche Buße uns dies Gnadengeschenk der Rechtfertigung zu erhalten. Ein wesentlicher Unterschied findet unter den Gläubigen nicht statt. Sie sind im wesentlichen alle dasselbe, nämlich begnadigte Sünder. Der bußfertige und gläubige evangelische Christ weiß sich als solcher aller seiner Sünde ledig, mit Gott versöhnt, mit ihm einig, von ihm geliebt. Die Angst ist von ihm genommen. Er hat nicht einen knechtischen Geist in sich, daß er sich abermal vor Gott fürchten müßte, sondern einen kindlichen Geist, den Geist der Kindschaft, durch welchen er Gott seinen Abba, seinen lieben Vater nennt. Der gläubige evangelische Christ fühlt sich also Gott gegenüber durchaus als Kind des himmlischen Vaters. Er hat Frieden mit Gott, herzliches Vertrauen zu ihm. Denn sein Heil ist auf Christi Verdienst fest gegründet. Das ist es, was im evangelischen Kirchengebäude zum Ausdruck kommen muß: hier sammelt sich eine Gemeinde von Kindern Gottes, um kindlich in Demut und Ehrfurcht, und doch in herzlichem Vertrauen mit ihrem himmlischen Vater zu reden, der zwar über alles hoch erhaben ist, aber doch in Liebe sich zu uns herabläßt und mitten unter den Feiernden ist, als das Haupt seiner Familie, die er liebt und die ihn liebt und ehrt. So wird im evangelischen Kirchengebäude zwar auch die Erhabenheit, Majestät und Heiligkeit des ewigen Gottes zur Erscheinung kommen müssen. Aber der Grundcharakter des evangelischen Gotteshauses wird doch eine schlichte, ernste, aber friedvolle Klarheit sein. Und damit bin ich zu einem ähnlichen Resultate gekommen, wie Sie, hochgeehrter Herr Baurat, in jenem Artikel es divinatorisch andeuteten — nur auf einem andern Wege. Ob übrigens mit Rücksicht auf Stellen wie 1 Kor. 13, 12; 2 Kor. 5, 7; 1 Tim. 6, 16 nicht wenigstens ein kleines Körnlein Mystik hinzuzufügen sein wird, sei nur als Frage zur Erwägung gestellt.

Wir sehen: der Unterschied zwischen evangelischer und katholischer Auffassung

vom Verhältnis des Christen zu Gott ist bedeutend genug, um dem Gedanken, es sei nötig, im evangelischen Kirchenbau „ein Neues zu pflügen" (Jer. 4, 3) einige Berechtigung zu geben.

Viel verwickelter ist die Sachlage, wenn wir nun im einzelnen auf die liturgischen Bedürfnisse der evangelischen Kirche eingehen wollten, und Ihr Wunsch, dieselben recht klar vorgeführt zu erhalten, wird schwerlich bereits seine Erfüllung gefunden haben. Haben Sie Antworten darauf erhalten, so lauten dieselben jedenfalls recht verschieden. Denn hier hängt alles — genauer betrachtet — von dogmatischen Anschauungen ab, in welchen sich innerhalb der evangelischen Christenheit eine große Mannigfaltigkeit zeigt.

Bei der Einrichtung des Gotteshauses ist die erste Frage: welche Stellung soll Altar und Kanzel im gottesdienstlichen Raume erhalten? Die Antwort auf diese Frage aber wird bestimmt von den Anschauungen, die der Antwortende über Wesen und Wert dessen hat, was am Altar und auf der Kanzel geschieht.

Wenn z. B. hier im Gothaischen häufig Kirchen zu finden sind, wo der Altar unter die Orgelempore gedrückt ist, während die Sitze der Gemeinde vielfach ganz dicht an denselben herangehen, wenn hier sogar der Altar in den Nebengottesdiensten als Pult zum Vorlesen einer Betrachtung benutzt wird (— der Geistliche pflegt hier, auch bei der Liturgie, nicht vor, sondern hinter dem Altar zu stehen —), so dürfte es nicht schwer sein, dafür dogmatische Gründe zu finden.

Der Altar ist ursprünglich und wesentlich Abendmahlstisch, sodann Stätte des gemeinsamen gottesdienstlichen Gebetes und der allgemeinen und speziellen Segnungen. — Seine Wertschätzung und damit die Stellung, welche man ihm im Gotteshause zuweisen möchte, richtet sich in erster Linie danach, welche Bedeutung wir dem heiligen Abendmahl beilegen. Sehen wir darin einen Bekenntnisakt der Gemeinde oder dergleichen, oder sehen wir darin ein Sakrament, wo eine göttliche vollkommene Seelenspeise mit besonderer, einzigartiger Kraftwirkung dargereicht wird? In letzterem Falle werden wir dem Altar eine erhabenere, abgesondertere Stellung einräumen als in ersterem.

Bezüglich der Predigt sind scheinbar weniger Differenzen, in der That aber viel Unklarheiten vorhanden. Predigt und Gottes Wort wird in der Regel nahezu identifiziert. Wenn man dennoch sich nicht recht entschließen kann, der Kanzel die vielfach geforderte, den Altar überragende zentrale Stellung zu geben, obwohl doch immer betont wird, daß Gottes Wort das mächtigste Gnadenmittel sei, so dürfte dem das mehr oder minder deutliche Gefühl zu Grunde liegen, daß eben doch Predigt und Gottes Wort nicht identisch sind. Es wird Gottes Wort gepredigt, aber die Predigt ist nicht Gottes Wort. Die göttliche Wahrheit erhält zwar die Farbe des Lebens, indem sie durch die menschliche Persönlichkeit hindurchgeht, aber zugleich wird ihr reines, weißes Licht in dieser menschlichen Persönlichkeit gebrochen und zerlegt. Die Verkündigung des Predigers hat immer ihr Einseitiges. Ein Diener am Wort, der zwar auch heiligen Geist in sich hat, aber nicht den heiligen Geist, nicht lauter göttlichen Geist, redet da zur gläubigen Gemeinde über heilige Dinge und sittliche Wahrheiten in seelsorgerischer Absicht.

Doch bin ich damit auf einen Weg geraten, den ich hatte vermeiden wollen.

Meine persönlichen Ansichten vorzutragen war nicht meine Absicht. Für heute hätte ich nur andeuten wollen, daß die liturgischen Bedürfnisse durchaus von dogmatischen Anschauungen abhängig sind und deshalb Ihre zweite Frage stets verschiedenartige, zum Teil entgegengesetzte Antworten erhalten wird. Soviel jedoch wird man annehmen dürfen, daß die überwiegende Mehrzahl in der evangelischen Christenheit, soweit sie von lutherischen Traditionen berührt ist, dem Altare als der Stätte des unmittelbareren Verkehrs mit Gott, wo die Gemeinde von Gott selbst gespeist und gesegnet wird, wo sie auch durch den Mund ihres Geistlichen das Opfer ihrer gemeinsamen Gebete darbringt, ihren Dank, ihre Bitte, ihre Gelübde, ihr Bekenntnis, kurz ihr Innerstes und Heiligstes vor dem himmlischen Vater ausspricht — stets die höhere Würde beilegen wird.

Hat es Interesse für Sie zu hören, wie ich mir in Verfolg jener Grundsätze die künftige Gestaltung des evangelischen Kirchengebäudes denke, so wäre ich gern bereit, dies ein andermal darzulegen.

Beiträge zur Geschichte der deutschen Bauhütte.

Von A. Klemm, Dekan in Backnang.

(Fortsetzung.)

Ob die Straßburger Haupthütte sich dabei beruhigt hat oder etwa den Meister Keuffer in Verruf gethan und die Stuttgarter Unterhütte für aufgelöst erklärt, ist uns nicht bekannt. Wahrscheinlich aber mußte man doch einsehen, daß ohne Übergabe des Buchs eine Bestätigung der Ordnung von vornherein nimmer zu erlangen gewesen wäre, man wird die Stuttgarter doch haben behalten wollen und diese werden gesucht haben, wie immer auch, trotz der ungünstigen Situation mit Straßburg in Verbindung zu bleiben. Ich möchte dies daraus schließen, daß das an einem Schreiben des Handwerks der Steinmetzen und Maurer zu Stuttgart von 1589 erhaltene Siegel in seinen Hauptbestandteilen dem Siegel der Straßburger Haupthütte entnommen ist (vgl. Hist. Ver. Heilbronn, 4. Heft, Bericht 1889/90, S. 24), wie aus dem, was ich schon am Schluß von I (S. 68) erwähnt habe. Jedenfalls aber zunächst konnte solches, wie in Ansbach, nur im geheimen geschehen. Denn, das ist das Hauptergebnis von allem, die Bauhütte mit dem Versuch einer Reichszunftorganisation von 1459 war um einige Jahrhunderte zu spät gekommen; die Territorialgewalt der größten Landesfürsten widersetzte sich, zumal nach ihrer Stärkung durch die Bewegungen der Reformation, jeder von auswärts einwirkenden Gerichtsbarkeit. Für Württemberg ward der Abschluß der Frage gebracht in der 1567 fertig gewordenen und am 1. März 1568 im Druck publizierten Bauordnung, welche schon in der Vorrede ihres andern Teils alles eigenmächtige Aufrichten von Ordnungen unter den Handwerksleuten, alles eigene hinter dem Rücken der herzoglichen Amtleute geschehene Gericht und Büßen in Strafen, alles einander ohne rechtmäßige Erkenntnis unredlich oder gar zum Schelmen machen verbietet und dann, wie im ersten Artikel anziehende Gesellen statt des Schenkens an obrigkeitlich verordnete

Vermittler, so im zweiten alle Streitigkeiten an die ordentlichen Amtleute und Gerichte des Orts verweist. Im übrigen scheint in der Sache selbst manches aus der Ordnung der Steinmetzen in die Handwerksordnung aufgenommen worden zu sein. Namentlich die im Brüderbuch aufgestellte Forderung einer dreijährigen Lehrzeit für die bloßen Maurer und einer fünfjährigen für die eigentlichen Steinmetzen ist in der Bauordnung angenommen, während nach obiger Äußerung der Steinmetzen vom 22. Oktober 1565 das damals nicht sicher gestanden haben dürfte; dagegen das, was mir neben dieser Lehrzeitbestimmung den zweiten Hauptpunkt bei der Hüttenordnung von 1459 gebildet zu haben scheint und in etwas versteckterer Weise auch im Brüderbuch (vgl. Art. 2. 5) heraustritt, die Abschaffung aller Akkordarbeit, ist von der Bauordnung entschieden zurückgewiesen, indem es in jedes Bauherrn Willen gestellt wird, seinen Bau im Taglohn oder im Verding verfertigen zu lassen. Erst unter Christophs Sohn und Nachfolger Herzog Ludwig in dessen Steinmetzen- und Maurer-Verordnung vom Jahr 1582 erlangten diese wenigstens einige Anteilnahme der Fachmänner an der Gerichtsbarkeit in Handwerkssachen. Es wurde auf ihr Anhalten bewilligt, daß sie einen Schultheißen und etliche Richter mit des fürstlichen Vogts und des Baumeisters in Stuttgart Vorwissen und Zuthun außer ihnen erkiesen, welche jährlich auf einen bestimmten Tag in Stuttgart zusammenkommen und beneben dem ermelten Vogt und Baumeister, welche jedesmal dabei sein sollen, dasjenige, so wider diese Ordnung fürgangen, rechtfertigen und strafen.

Noch ist ein Punkt aus den Verhandlungen klar belegt: die Steinmetzen wissen nichts von einem früheren Bestand ihrer Ordnung als wie er durch die Straßburger Ordnung von 1459 und dem kaiserlichen Konfirmationsbrief von 1498 für dieselbe — der enthält ihre Freiheit, Freiheiten, Privilegia, Regalia — gegeben ist. Daß sie aber in das Hüttenbuch für Stuttgart von der päpstlichen Bestätigung nichts aufgenommen hatten, war bei der Geltung der Reformation dort geboten.

III. Etwas von den geschenkten Handwerken.

Wiederholt sind wir bei II. gelegentlich auf den Ausdruck: Geschenkte Handwerke und auf einen sie betreffenden Reichsabschied von 1548 hingewiesen worden. Da insbesondere dieser mir bis jetzt in der Geschichte der deutschen Bauhütte weniger verwendet zu sein scheint, will ich das bezügliche hier mitteilen und daran einiges aus württembergischen Verhältnissen heraus anreihen.

a) Aus der Polizeiordnung im Augsburger Reichtagsabschied von 1548.

In dem „Abschiedt der Röm. Kaiserl. Maj. und gemeiner Stend uff dem Reichßtag zu Augsburg uffgericht Anno domini 1548" findet sich ein letzter Abschnitt mit dem Titel: „Reformation und Ordnung guter Policei im h. Reich zu befürderung des gemeinen Nutzens aufgericht." Hier wird (f. 31 in dem von mir benützten Exemplar der Stuttgarter Königlichen Öffentlichen Bibliothek) „von den Handtwerken im Gemeinen" bestimmt: Und nachdem die Handwerker in ihren Zünften und sunst zu Zeiten sich mit einander vereinigen und ver-

gleichen, das einer seine gemacht Arbeit oder Werk in feilem Kauf nicht mehr oder weniger verkaufen soll, dann der ander und also ein Aufschlagen oder Steigerung machen —, das soll nicht mehr von der Obrigkeit gestattet werden. Weiter heißt es (f. 31) „von Handtwerkssöhnen, Gesellen, Knechten und Lehrknaben": dieweil in dem h. röm. Reich deutscher Nation gemeinlich in Städten und Flecken, darin dann bisher geschenkte und ungeschenkte Handwerker gehalten worden, von wegen der Meistersöhn, Gesellen, Knecht und Lehrknaben viel Unruhe, Widerwillen, Nachteil und Schaden nicht allein unter ihnen selbst, sondern auch zwischen derselben Handwerk Meistern und andern, so Arbeit von ihnen aus bereit gemacht und verfertigt haben sollen, von wegen der müßigen Umbgehens, Schenkens und Zerung derselben Meister Sön und Handwerksgesellen bisher vielfältiglich erstanden sein: demnach wollen wir, das ihnen denselbigen geschenkten (f. 32) und ungeschenkten Handwerker, als viel der in dem h. Reich in Städten oder andern Flecken im Gebrauch, die Handtwerksgesellen, so jährlich oder von Monat zu Monat von ihnen den fremden ankommenden Gesellen, die Dienst begehren, und (= umb) dieselbigen Dienst zu werben und zu andrem bisher erwelt worden, in alle wege ab sein. Wo aber jemand von denselben fremden ankommenden Handwerksgesellen in einer oder mehr Städten oder Flecken ankommen, Dienst oder einen Meister begehren, der soll sich allweg von solcher Sache wegen bei desselben seines gelernten Handwerks Zunft- oder Stubenknecht oder, wo kein Zunft oder Stube wäre, bei desselben Handwerksgesellen angenommen Wirts und Vatter, oder bei dem jüngsten Meister, so jederzeit desselben Handwerks sein, oder aber bei denjhen, so von einer jeden Oberkeit dazu verordnet seindt oder werden möchten, anzeigen. Derselbig Zunft- oder Stubenknecht oder angenommen Wirt und Vatter, oder Verordnete für sich selbst oder durch seinen Knecht oder jüngsten Meister soll auch alsdann und zu jeder Zeit mit getreuem Fleiß und, wie der Ort der Gebrauch ist, demselben ankommenden Handwerksgesellen umb Dienst und einen Meister besehen und werben, in allermaßen wie hievor die erwählten Handwerksgesellen und Knecht zu jeder Zeit gethan hätten. — Doch soll in und nach Allem das samentlich Schenken und Zeren zu An- und Abzug oder sonst in andrer Weise keineswegs hinfürder gestattet werden. — Es sollen auch einige Strafen von obgemelten geschenkten oder nicht geschenkten Handwerksmeisters Söhnen und Gesellen nicht mehr fürgenommen, gehalten noch gebraucht, auch keiner den andern mehr schmehen noch auf- und umbtreiben noch unredlich machen. — Welcher aber das thäte, das soll nicht sein, so soll derselbe schmeher sollichs vor der ordentlichen Obrigkeit des Orts ausführen. Ob aber der hierin ungehorsam erscheine, so soll er von derselben Oberkeit nach Gestalt der Sachen gestraft und für unredlich gehalten werden so lang und viel, bis da wie obstat ausgeführt. Es soll auch derjenige, so geschmeht worden, keineswegs ausgetrieben, sondern bei seinem Handwerk gelassen und die Handwerksgesellen mit und neben ihm zu arbeiten schuldig sein so lang bis die angezogen Injurie und schmehe gegen ihn, wie sich gebührt, erörtert wirdet. Und was sonst ein jeder Förderung zu dem andern um Sachen, so ein Handwerk nicht betrifft, hätte oder zu haben vermeint, das soll ein jeder vor der Oberkeit oder Flecken, darin sie

betreten werden oder sich enthalten, und umb sachen ein Geschenks oder nit Geschenks Handwerk belangendt vor der Zunft oder demselben Handwerk nach gutem ehrbaren Brauch der Ort, wie sich gebührt, austragen.

Es wird dann noch bestimmt, daß, wer diese Ordnung nicht annehmen will, im deutschen Reich nicht zum Treiben eines geschenkten oder nicht geschenkten Handwerks zugelassen werden soll, (f. 33) die Gesellen nicht den Meistern Bedingungen über Essen und Trinken auflegen dürfen, endlich daß Obrigkeiten, welche Regalien haben, an dieser Ordnung etwas ringern und mäßigen, aber in keinem Weg etwas erhöhen und mehren dürfen.

Wir entnehmen aus allem, es handelt sich darum, an die Stelle eines freien autonomen Regiments innerhalb des Kreises der Handwerksgenossen ein obrigkeitlich und möglichst zunftmäßig geregeltes Regiment durchzuführen, damit wirklich um eine rechte Polizeiordnung.

b) Einiges aus Württemberg.

Die vorstehenden Bestimmungen der Augsburger Polizeiordnung wurden im Herzogtum Würtemberg in allem wesentlichen in der fünften Landesordnung vom 2. Januar 1552 eingeführt. Es ergiebt sich dabei deutlicher als dort, daß es eben bei den geschenkten Handwerken bisher Brauch war, daß eine „Aufforderung der Gesellen von den Wandernden mit Zechen und Schenken" geschah. Es wird zugleich für jeden, der als Meister eine Werkstatt eröffnen will, angeordnet, daß er eine Ausweisung und Urkunde darüber, wann und wo er seine Lehrjahre vollzogen habe, beibringe, es werden geschworene Schaumeister über das Handwerk und Gewerb eingesetzt, vor denen das Meisterstück gemacht werden muß.

Am 11. Februar 1557 machten nun die Meister vom Schlosserhandwerk zu Stuttgart und im ganzen Fürstentum eine Eingabe: Sie haben früher eine Ordnung gehabt andern des Reichs und der Fürsten Städte gleich. Unter ihren Vorfahren Meistern sei aber dieselbe so in Fahrlässigkeit gekommen, daß sie jetzt bei männiglich in der Acht seien, als ob sie ihres Handwerks ganz unfleißig und übel bericht wären, und nirgends außer dem Fürstentum zu arbeiten bekommen, ob sie wohl alles mit gemeiner Landschaft müssen tragen und so gut arbeiten könnten wie in den Reichsstädten. Sie legen daher dem Fürsten ihre Ordnung artikelweis gestellt vor und bitten dieselbe zu korrigieren und dann mit Privilegium zu bestätigen.

Der (landständische) kleine Ausschuß, unter dem Vorsitz von Propst Berthold Käs zu Denkendorf und (Hieronymus?) Welling, stellte dazu am 1. April 1557 folgendes Bedenken: Das Schenken und andre alte Handwerksgewohnheiten seien wohl in der kaiserlichen Polizeiordnung abgethan, aber gleichwohl in Nürnberg und andern Reichsstädten, auch in vielen Landen, gebrauchen sich die Handwerker ihrer alten Gewohnheiten. Wenn man nun in Württemberg das Schenken und die alten Gebräuche nicht gestatte, so verlassen eben die Gesellen solche Orte. Solche Gewohnheiten seien auch in vielweg nützlich und gut. Denn wenn ein Schlossergesell einen Diebstahl oder sonst Böses begehe, so könne man ihn durch solche Gebräuche allenthalben auftreiben. Sie meinen also, sie soll-

ten bei ihrem Schenken und ihren alten Bräuchen so viel die ziemlich seien gelassen werden. Daß ihnen aber, nach ihrer weiteren Bitte, gestattet werde, die Schmachsachen hinzulegen und zu vertragen, darin wäre dieser Unterschied zu halten: In solchen Sachen, was das Handwerk und ihre Ordnungen antreffen, möchte ihnen vergönnt werden, daß sie die Sachen vertragen und strafen. Aber der andern Schmachhandlungen, so glimpf und ehren berühren, ebenso der Frevelsachen, deren sollen sie sich enthalten und vor die Obrigkeit weisen.

(Fortsetzung folgt.)

Vom Büchertisch.

Das Museum. Herausgegeben unter Mitwirkung von Wilhelm Bode, Reinhard Kekule von Stradonitz, Woldemar von Seidlitz und anderen Fachmännern. Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart. Lieferung 15—18. à 1 *M.*

Dieses groß angelegte Unternehmen, auf das wir schon S. 160 hingewiesen haben, überrascht mit jeder neuen Lieferung durch die Vortrefflichkeit der Auswahl und der Wiedergabe, mit der es Kunstwerke, die allgemeinen Interesses sicher sind, aus alter und neuer Zeit, aus Malerei und Plastik mit weiser Verteilung auf die einzelnen Schulen, Länder- und Kunstgattungen vorführt. Jedes Heft (Preis 1 *M*) bietet acht große Tafeln in vortrefflicher Wiedergabe, wozu noch ein Bogen Text, wieder mit (kleineren) Abbildungen geschmückt, kommt. Für jedes Haus und besonders für jede Lehranstalt bietet sich hier eine Gelegenheit, wie noch nie, sich ein „Museum" im Kleinen, eine Sammlung der Hauptkunstwerke aller Zeiten in durchaus getreuen Nachbildungen anzulegen.

Klassischer Skulpturenschatz, herausgegeben von F. v. Reber und A. Bayersdorfer. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Heft 1 und 2.

Die oft gewünschte Parallele zum „Klassischen Bilderschatz" haben Herausgeber und Verleger unter obigem Titel nunmehr erscheinen lassen. Format, Ausstattung, Preis (50 ₰ das Heft mit sechs Blättern), Grundsätze der Auswahl sind dieselben wie bei jenem von uns regelmäßig besprochenen Unternehmen; die Herstellung der Autotypien läßt im Vergleich mit den ersten Nummern des „Bilderschatzes" den gewaltigen Fortschritt, den diese Technik seither gemacht hat, erkennen; nicht minder groß ist der Fortschritt im Kunstgeschmack, den O. Greiners geistvolles und stilsicheres Titelblatt gegenüber dem Umschlag des „Bilderschatzes" bekundet. Dankenswert sind die beigegebenen kunstgeschichtlichen Erläuterungen. Wer „Bilderschatz" und „Skulpturenschatz" besitzt, wird künftig ein wahres Kompendium der bildenden Künste sein eigen nennen. Auf Einzelnes gedenken wir später einzugehen.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Inhalts-Register.

S.

T.

U.

W.

Anzeigen.

(Ohne Verantwortung der Redaktion.) Anzeigen kosten die durchlaufende Petitzeile 30 Pf.



Im Verlag von J. F. **Steinkopf** in Stuttgart ist erschienen:

D. Carl Gottfried Pfannschmidt. Ein deutsches Künstlerleben (1819 bis 1887). Dargestellt von seinem Sohne Pastor **Martin Pfannschmidt.** Mit vielen Bildern Pf's. Geh. ℳ 5.—. Fein geb. ℳ 6. 20.

Mittellos und fünfzehnjährig kam Pfannschmidt nach Berlin auf die Akademie und nahm mutvoll den Kampf ums Dasein auf, zugleich mit dem Dienst der Kunst. Es ist eine wunderbare Jugendgeschichte wie er mit Entbehrung, Fleiß und Begeisterung überraschend eine Stufe um die andere erklomm und bald seiner Lebensaufgabe sich klar wurde, nämlich die Kunst mit dem Evangelium in Einklang zu bringen, weihevoll und biblisch, symbolisch und doch wahr und einfach zu schaffen und zu malen, dem Gemüte seines Volkes die erhabensten Gegenstände vorzuführen und das innere und das äußere Bild in einem schauen zu lassen.

In einfachen Lebensverhältnissen, aber von den Idealen der höchsten Kunst erfüllt, fließen seine Person, sein schönes Familienleben und seine Schöpfungen in einem Gusse zusammen und zeigen uns einen von den großen Meistern in kindlicher Einfachheit.

Das Lebensbild bis zum Scheiden ist von dem Sohne meist aus Tagebüchern und Briefwechsel mit den Eigenen und mit bedeutenden Männern liebe- und lebensvoll dargestellt, das Wort ist begleitet von eingehefteten Bildern aus Pf's. Handzeichnungen und Wiedergaben seiner bedeutendsten Schöpfungen, Altarbilder u. s. w.

Weitbrecht, G., Das Leben Jesu nach den vier Evangelien für die christliche Gemeinde dargestellt. 3. Aufl. Geh. ℳ 4. —. Geb. ℳ 5. —.

— — **Heilig ist die Jugendzeit.** Ein Buch für Jünglinge. 12. Auflage. Mit Titelbild von Prof. Grünenwald. Schön geb. ℳ 5. —. Mit Goldschnitt ℳ 5. 60.

— — **Maria und Martha.** Ein Buch für Jungfrauen. Mit Titelbild von Prof. D. Pfannschmidt. 5. Aufl. Geh. ℳ 4. —. Schön geb. ℳ 5. —. Mit Goldschnitt ℳ 5. 60.

— — **Der Fels in den Wellen.** Altes und Neues. Geh. ℳ 4. —. Fein geb. ℳ 5. —. Mit Goldschn. ℳ 5. 60.

— — **Unser Glaube.** Der Gemeinde dargelegt. Geheftet ℳ 3. —. Schön geb. ℳ 4. —.

— — **Die Festzeit des Kirchenjahrs.** Evangelienpredigten von Advent bis Pfingsten. Fein geb. ℳ 4. —.